II 259.558

Ileana Vrancea

E. LOVINESCU

I

„Cota Eugen Lovinescu"

Activitatea lui Eugen Lovinescu şi a „Sburătorului" se înscriu într-o istorie literară foarte apropiată ; pentru mulţi dintre criticii şi istoricii literari din vechea generaţie, cenaclul lovinescian coincide cu anii de ucenicie. Evoluînd în primele patru decenii ale acestui secol, critica lovinesciană a cunoscut o epocă de larg răsunet, concentrînd în jurul ei, o dată cu înfiinţarea cenaclului, timp de aproape un sfert de veac, mulţi dintre reprezentanţii cei mai valoroşi ai prozei, poeziei şi criticii literare dintre cele două războaie mondiale.

Autor al unei vaste opere, reflectînd o mare diversitate de preocupări în domeniul criticii şi istoriei literare, al romanului, esteticii, sociologiei şi publicisticii, Lovinescu reprezintă o etapă însemnată în evoluţia criticii şi a vieţii literare româneşti ; criticul şi cenaclul său au exercitat o considerabilă influenţă asupra stimulării şi orientării literaturii din acea vreme, şi au înlesnit un întreg proces de evoluţie a gustului estetic. În activitatea de critică literară se află ponderea principală a operei sale. „Nimeni nu va putea scrie în viitor istoria literaturii române în ultimul sfert de veac, fără a ţine seama de contribuţia domnului Lovinescu, spunea Tudor Vianu. O mare parte din creaţia literară a epocii a trecut prin filtrul

criticului, care s-a pronunțat totdeauna despre ea, pe care foarte dese ori a văzut-o născîndu-se."[1]

Cenaclul n-a constituit o uniune lipsită de controverse interne, și nu o dată unii dintre „sburătoriști" au intrat în polemică deschisă cu Lovinescu — de pildă Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Felix Aderca — mergînd pînă la părăsirea grupării în anumite perioade, ori s-au detașat prin activitatea literară și publicistică de estetismul lovinescian, ca Ion Călugăru, Eugen Jebeleanu, fără să părăsească cenaclul și menținînd relații strînse cu mentorul grupării. În ciuda diferitelor divergențe, Lovinescu și „Sburătorul" au constituit un punct de atracție care a legat, prin filiație spirituală, nu numai membri mai mult sau mai puțin permanenți, ai unui cenaclu, ci și scriitori și critici care nu i-au călcat decît arareori pragul, sau i-au criticat poziția în diverse împrejurări : „Mai toată generația de după război — scria George Călinescu — a trecut pe sub aripile «Sburătorului»... iar alții, care s-au afirmat aiurea, au avut contact mai strîns sau mai slab cu același cerc."[2] În momentele grele aduse de valul pericolului de dreapta, cenaclul lui Lovinescu a cunoscut o regrupare a forțelor, și chiar cei care își încrucișaseră spada revin la „matcă", unindu-și eforturile în polemica împotriva „mistagogilor", a legionarismului. În primăvara lui 1936, cînd, datorită presiunii elementelor de dreapta, Lovinescu a fost respins la alegerea de noi membri ai Academiei Române, Ion Călugăru lansa această chemare foarte semnificativă : „În jurul lui Eugen Lovinescu, noi, literații, ar trebui să facem front popular".

După eliberarea țării de sub fascism, peste unsprezece ani de la aceste evenimente, evocînd „răscolitoarea vară a lui 1936", Ion Călugăru avea să amintească această polarizare în jurul criticului de la „Sburătorul" : „După căderea de la Academie... i-am scris că pe el l-au ales oamenii care cred și luptă pentru libertatea poporului, pentru independența poporului român, amenințate, fiindcă n-a fost o luptă pentru un fotoliu, ci pentru o poziție politică... E. Lovinescu, cu toate că, impresionist, lipsit de formulări

precise şi categorice, se situase pe poziţia celor care apărau cultura împotriva asaltului magiei, misticii fioroase şi barbariei războinice a legionarismului înfeudat imperialismului german. În limita puterilor noastre, îl susţineam — în presă, evident — pe Eugen Lovinescu, socotind că bruma de libertăţi trebuie şi poate fi apărată nu atît în persoana, cît la cota Eugen Lovinescu." [3]

Aprecierea lui Ion Călugăru este concludentă pentru cercetătorul de azi, care caută să înţeleagă, la proporţiile reale, în raport cu epoca dată, fără deformări negatoare sau apologetice, locul şi contribuţia lui Eugen Lovinescu în critica literară dintre cele două războaie mondiale.

În jurul lovinescianismului s-au purtat discuţii aprinse şi în timpul vieţii, şi după moartea criticului. Cît a trăit, contestat de oficialitate, hărţuit de nenumărate polemici purtate nu numai cu adversarii, dar şi cu propriii săi discipoli, Lovinescu a suferit în permanenţă dizgraţia forurilor universitare şi academice şi, în ultimul deceniu al vieţii, atacurile şi persecuţia forţelor de dreapta.

Cu excepţia capitolului consacrat de G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, a volumului omagial, editat la aniversarea a 60 de ani a criticului — volum reunind studiile lui Tudor Vianu, Perpessicius, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu — a cunoscutelor cicluri de articole ale lui George Călinescu şi Camil Petrescu — primul elogios faţă de valoarea de pionierat a operei lovinesciene, sever faţă de carenţele sistemului critic, al doilea, declanşînd o intensă canonadă împotriva memorialistului şi a impresionistului, opera lui Lovinescu a constituit mai mult obiectul unor fugare consideraţii — fie apologetice, fie polemice.

Rămas toată viaţa profesor de liceu, Lovinescu s-a stins în plină degringoladă a fascismului, în 1943, fără să fi avut nimic din tot ceea ce o muncă neobosită de aproape o jumătate de veac şi o operă de vaste proporţii i-ar fi dat dreptul: catedra universitară, fotoliul academic, premiul naţional i-au fost refuzate pe

rînd. Pînă în ultimele clipe ale vieţii l-au urmărit campaniile furibunde ale presei de dreapta.

După eliberarea ţării de sub fascism, o dată cu tradiţiile democratice, umaniste ale culturii româneşti, sînt puse în lumină şi personalitatea şi opera lui Eugen Lovinescu. *Scînteia*, în primii ani de apariţie legală, îl aminteşte elogios în paginile ei literare printre „spiritele directoare ale culturii române", alături de Ibrăileanu, Iorga, Zarifopol „şi atîtea alte figuri care, de pe poziţii şi concepţii diferite, aduceau în dezbaterea publică un punct de vedere, o pasiune a discuţiei, un fel anumit de a pune problemele şi de a angaja armele polemicii, colorînd şi oferind peisajului inteligenţei româneşti un nerv şi un miez propriu" [4].

În 1946 se constituie asociaţia *Prietenii lui Eugen Lovinescu*, se pune o placă comemorativă la ultima locuinţă a criticului şi ultimul sediu al cenaclului „Sburătorul".

Studiile apărute după moartea lui Lovinescu au pus în discuţie puncte de vedere foarte diferite. Unul dintre primele, cel al lui Ion Vitner, *E. Lovinescu sau impasul subiectivităţii* (în volumul *Critica criticii*, 1949), elogia valorile operei lovinesciene, apreciate drept „una din cele mai însemnate ale literaturii noastre", şi indica în evoluţia ideologică a criticului „manifestarea unei conştiinţe burgheze incerte... într-o continuă căutare a unui suport durabil" („o detaşare... din ce în ce mai accentuată de ideologia critică maioresciană", apoi „reîntoarcerea la mirajul estetismului maiorescian") [5]. N. Tertulian în *E. Lovinescu sau contradicţiile estetismului* (1959) întreprinde prima exegeză mai largă a „bazelor ideologice şi estetice ale criticii lovinesciene". Insistînd îndeosebi asupra *Istoriei civilizaţiei române moderne*, studiul demonstra „semnificaţia sociologică net pozitivă, antipaseistă, anticonservatoare, antitradiţionalistă" a iniţiativei lovinesciene „de reabilitare a conceptului de *civilizaţie* defăimat de sociologia burgheză de tip germanic". Contradicţiile şi limitele gîndirii lovinesciene sînt analizate în contextul general al ideologiei epocii ; în ideologia lovinesciană „sentimentul acut al formelor

moderne de evoluție a vieții sociale se asociază cu o insensibilitate și o cecitate absolută față de contradicțiile profunde ale acestor forme de organizare caracteristice societății burgheze moderne". Pe planul ideilor estetice Lovinescu este socotit un reprezentant al „estetismului pur", eroarea criticului constînd — după părerea lui N. Tertulian — „în concepția sa pur contemplativă, kantian-crociană și schopenhaurian-maioresciană a artei, în acea concepție care îl făcea să opună într-o antinomie polară «*elementul estetic*» și «*atitudinea artistului*» sau «*tendința*»". În opera de critic literar a lui Lovinescu, N. Tertulian supune „dezaprobării celei mai severe teoria «impresionistă»", pe care o tratează ca formulă dominantă ; fără a considera „pur și simplu întreaga activitate critică a lui Lovinescu ca o consecință mecanică a impresionismului său teoretic", autorul afirmă că nu trebuiesc ignorate „acele pagini de critică comprehensivă în care judecățile critice sînt formulate pe o bază pozitivă, obiectivă". Studiul nu se ocupă însă de această latură a criticii lovinesciene care s-a concretizat, spune autorul, în „pagini remarcabile". Din scrierile teoreticianului „poeziei noi" autorul consideră că „se desprinde însă dominantă tendința de a pune în doctrină unele din cele mai virulente forme ale decadentismului poetic", tendința de a „cultiva cu intensitate" poezia „«aspirațiilor mistice» din simbolismul decadent" [6].

Într-o intervenție mai recentă cu privire la ideologia și estetica cercului „Sburătorul" (în *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale,* apărut în 1964), Ov. S. Crohmălniceanu se situează pe o poziție mult mai critică. Identificînd și el o latură anticonservatoare în ideologia lovinesciană („pe de o parte... o ostilitate autentică împotriva pozițiilor care se cramponau de trecut mitizînd formele de viață agraro-feudale, pe de altă parte o nevoie de a lichida orice rezistență opusă expansionismului monopolist, orice veleitate de independență"), autorul interpretează însă cu precădere ideile sociologice ale criticului și teoria sincronismului drept poziții reflectînd „foarte viu" „tendința cercurilor burgheze ro-

mânești interesate să faciliteze dominația puterilor imperialiste apusene asupra țării noastre, de a înfățișa procesul completei ei înfeudări ca un fenomen istoric firesc, ca o lege a progresului social". În ideologia „Sburătorului" se regăsește — susține Ov. S. Crohmălniceanu — „tendința sprijinirii în plan cultural a procesului prin care cercurile burgheze legate de capitalul monopolist francez, englez și american căutau să înfeudeze cît mai complet politic și economic țara marilor puteri imperialiste din Occident, prezentîndu-și opera ca o «modernizare» și «civilizare» a vieții sociale, ca o înfrîngere a rezistențelor conservatoare «feudalo-rurale»" [7]. În ce privește critica literară a lui Lovinescu, aprecierile autorului concordă în linii foarte generale cu cele ale lui N. Tertulian. Criticul e prezentat pe larg drept apologet al maiorescianismului, promotor al ermetismului barbian, cu recunoașterea în subsidiar a unui „simț al măsurii" care ar fi „stăvilit la «Sburătorul» alunecarea în formule de artă cu totul decadente", fapt prin care „se explică — după opinia autorului — și cum multe pagini consacrate definirii timbrului propriu al diverșilor scriitori, sau observații asupra artei lor" rămîn „valabile și astăzi".

Un aspect care atrage în ultimul timp atenția și adeziunea celor mai diverse poziții este arta criticului. De valoarea contribuției lovinesciene la constituirea limbajului criticii literare românești — temă absentă din raza studiilor apărute în ultimii ani — se ocupă Eugen Simion în *Siluete critice: Eugen Lovinescu* (*Gazeta literară*, nr. 5, 28 ianuarie 1965), exemplificînd pe larg „talentul excepțional de portretist și originalitatea, finețea gîndirii critice" lovinesciene. „Ceea ce criticul a spus despre Maiorescu — conchide autorul — i se potrivește și sieși: «E prestigiul artei de a acorda durata; dincolo de conținut și de vicisitudine, talentul îmbălsămează și menține»." Autorul nu și-a propus să trateze decît acest aspect, socotind că „precizările privitoare la ideologia literară și la concepția sociologică a mentorului *Sbu-*

rătorului făcute de studiile anterioare ne îngăduie să ne concentrăm asupra criticii propriu-zise".

Ţinînd seama însă de faptul că precizările anterioare sînt, pe de o parte, extrem de divergente în ce priveşte aprecierea ideologiei generale a criticului, iar, pe de altă parte, foarte categorice în respingerea unora dintre ideile centrale promovate de el în viaţa literară, nu credem că avem motive să ne grăbim a socoti încheiată discuţia referitoare la ideologia generală, la ideile lovinesciene în domeniul esteticii, cu atît mai mult cu cît în întreaga activitate critică propriu-zisă a lui Lovinescu asemenea preocupări se prezintă într-o conexiune de nedesfăcut. Lovinescu nu a fost un autor de romane înclinat şi spre oarecari preocupări filozofice, ci un teoretician, un critic literar cu o concepţie estetică bine definită, a cărui operă a exercitat o înrîurire deosebită în orientarea literaturii româneşti într-una din perioadele hotărîtoare ale istoriei naţionale. Întreaga lui activitate s-a concentrat asupra unor probleme vitale pentru evoluţia literaturii şi a culturii româneşti : civilizaţia şi cultura naţională se dezvoltă în mod autonom, sau în interdependenţă cu stadiul civilizaţiei şi literaturii universale ? Arta este o sferă distinctă a vieţii spirituale, dar în strînsă dependenţă de condiţiile sociale ale epocii, sau este un proces absolut autonom, în nici o legătură cu viaţa socială, cu ideologia şi morala epocii ? Critica literară românească se dezvoltă pe făgaşul maiorescian, sau continuînd moştenirea gheristă ? „Poezia nouă" românească de după primul război mondial a marcat o epocă de criză, sau de înflorire şi de adîncire a lirismului ? Ce a însemnat „poezia pură", ermetismul, modernismul în general, în poezia românească ? În domeniul prozei, care sînt căile de dezvoltare ale romanului naţional ? Ce înseamnă „obiectivarea poeziei epice" ? Asemenea probleme şi altele similare au fost dezbătute cu arsenalul de mijloace al unei critici moderne, evoluate, slujite de o rigoare stilistică şi de o capacitate de analiză a creaţiei artistice neîntîlnite încă pînă la el în critica românească. Personalitatea lui Lovinescu este aceea a

unui pasionat inițiator în toate domeniile vieții literare ; în valorificarea moștenirii sale nu ne poate fi indiferent înspre ce direcții și-a îndreptat verva și strălucirea artistică.

Pentru a rezista timpului, talentul criticului trebuie să se fi exercitat înspre direcții fertile, a căror evoluție să-i confirme, în esență, valabilitatea principalelor elemente ale concepției estetice, orientarea „prognozei" artistice. George Călinescu atrăgea atenția în urmă cu aproape un sfert de veac că animatorul „Sburătorului" n-a fost doar un creator de dantelărie stilistică, „un impresionist cu horboțele" : „Ideolog, critic, șef de cenaclu, d. Lovinescu a creat un sistem critic ce se poate discuta, dar nu se poate tăgădui... Ajutat de un talent literar pînă acum refuzat oricărui alt critic, d. Lovinescu stăpînește într-așa chip arena criticii, încît se poate spune că are dușmani, nu și adversari" [8]. Este greu de înțeles, credem, valoarea contribuției lui Lovinescu la constituirea artei criticii literare românești, fără a avea o opinie clară asupra poziției reale pe care a adoptat-o în domeniul esteticii, al teoriei literare, față de curentele din literatura vremii. Cu atît mai mult cu cît, dacă acceptăm în egală măsură concluzii antagonice asupra opiniilor sale teoretice, devine uneori de neînțeles obiectul asupra căruia se exercită talentul criticului. De pildă, prezentat de către unii drept promotor al ermetismului, lui Lovinescu i se reproșează *elogierea* poeziei ermetice a lui Ion Barbu ; socotit de către alții „un iubitor al poeziei zisă modernă", dar „limitat în capacitatea de pătrundere artistică" a acestei poezii, i se reproșează lui Lovinescu *rezerva* cu care a întîmpinat ermetismul barbian. Dacă mai adăugăm și părerile unora dintre scriitorii care au frecventat cenaclul „Sburătorul" și au deci temeiuri să adauge cercetării criticilor și istoricilor literari autoritatea mărturiei directe, înregistrăm, de pildă, și aprecierea unuia dintre poeții „lansați" de mentorul „Sburătorului" și aflăm că Lovinescu, „dacă ar fi avut scepticismul gînditorului — poate ar fi preluat și cîteva idei sănă-

toase". Dar cum nu l-a avut... poetul e convins de „lipsa oricărei consistenţe a activităţii sale critice" [9].

Trebuie să recunoaştem că tabloul rămîne cel puţin derutant. Ar fi desigur absurd să ne închipuim că într-o problemă atît de controversată ar avea cineva pretenţia să stabilească o unanimitate de păreri ; lucrul ar fi de altfel imposibil de conceput, progresul istoriei literare implicînd în mod firesc confruntarea punctelor de vedere. Încercarea de a întreprinde o analiză a moştenirii critice lovinesciene, pornind *de la text*, de la cercetarea ideilor directoare, poate aduce, credem, o contribuţie în dezbaterea acestui capitol de o excepţională însemnătate pentru istoria literaturii şi criticii literare româneşti.

*

Înainte de a analiza opera critică a lui Lovinescu, se cuvine să schiţăm sumar condiţiile generale ale climatului istoric şi literar în cadrul căruia a apărut această critică ; desprinderea operei lovinesciene de complexul ideologic al epocii, cu alte cuvinte „autonomizarea" omului şi a ideilor sale, nu ne poate duce decît la concluzii greşite sau la repetarea unor vechi critici emise în trecut de pe poziţii ideologice net opuse marxismului.

Coordonatele istorice, ideologice, în cadrul cărora s-a desfăşurat activitatea lui Eugen Lovinescu de-a lungul a patru decenii, conturează un fundal agitat de elemente foarte contradictorii. Debutînd la începutul secolului XX, în perioada dezvoltării capitalismului românesc în condiţii specifice, pe calea reformelor şi a compromisurilor dintre burghezie şi moşierime, Lovinescu a fost spre sfîrşitul vieţii contemporanul unei epoci în care se săvîrşea treptat un proces de fascizare a statului, în timp ce elementele democratice ale intelectualităţii burgheze aşteptau încă rolul salvator al unei democraţii liberale, care îşi epuizase de mult valenţele. În aceste condiţii, intensitatea deosebită a conflictelor sociale şi politice imprimă ideologiei epocii un caracter contradictoriu, o mare diver-

sitate de manifestări. Fără a considera, deci, ideologia burgheză a acestei perioade un tot unitar, se impune, credem, în primul rînd, necesitatea de a distinge în diversitatea de curente și tendințe ale ideologiei burgheze ponderea reală și evoluția diferitelor grupări, direcția dominantă care se preciza la un moment dat. De asemenea, încercarea de a reconstitui contribuția specifică lăsată de criticul „Sburătorului", cu valorile, limitele și greșelile ei, nu este posibilă atîta timp cît vom opera cu etichetări lipsite de argumente, cu caracterizări sumare și expeditive, care topesc critica lovinesciană în cadrul „estetismului reacționar" — formulă ce se vrea universal valabilă și pentru Titu Maiorescu, și pentru Mihail Dragomirescu, și pentru Eugen Lovinescu ; nu se poate să nu ținem seama de faptul că spre începutul secolului XX, deci încă în timpul vieții lui Maiorescu, estetismul generează diferite ipostaze, conturate treptat în deceniile următoare într-o diversitate de manifestări, că în acea epocă moștenirea maioresciană era revendicată în egală măsură de grupări literare aflate în raporturi de adversitate și promovînd poziții diferite atît în literatură, cît și în politică. Faptul că unii dintre reprezentanții estetismului ajung, în politică, la îmbrățișarea fascismului, iar alții i se opun net, faptul că unii dezvoltă teza autonomiei esteticului, promovată de mentorul „Junimii", accentuîndu-i cu mai multă fervoare caracterul idealist, dogmatic, iar alții, revendicîndu-și aceeași paternitate maioresciană, aduc asemenea corective estetismului, încît ajung uneori pe poziții apropiate de școala critică a lui Gherea ; în sfîrșit, faptul că unii au promovat în permanență o adversitate absolută față de critica lui Gherea, rămînînd pînă la sfîrșitul vieții cu ulcerația mărturisită a neputinței de a elabora un răspuns argumentat în fața atacurilor lui, iar alții au recunoscut, în repetate rînduri, meritele lui Gherea în formarea și stimularea criticii literare românești, toate acestea nu au rămas fără urmări, fără implicații directe în orientarea estetică generală a diferiților succesori ai maiorescianismului, în poziția

adoptată față de principalele manifestări din literatura vremii.

Lovinescu se revendică din Titu Maiorescu și se declară răspicat partizanul autonomismului estetic, dar este repudiat de *Convorbiri literare* și, cu timpul, declarat dușman al maiorescianismului de către comitetele de redacție care au girat conducerea revistei după moartea lui Maiorescu. Mai tîrziu, în timpul dictaturii fasciste, în *Convorbiri literare,* membri ai comitetului de conducere publică articole în care Eugen Lovinescu, George Călinescu sînt denumiți „suflete închiriate", iar scrierile lor „acte de *lèse*-națiune". În perioada în care apare articolul — toamna lui 1941 — Lovinescu se află în plină campanie de elaborare a „studiilor junimiste" — apăruse cu un an în urmă monografia în două volume *Titu Maiorescu* — și demonstra că maiorescianismul este mai actual ca oricînd ; dar atît el, cît și alți critici de formație estetizantă formulează o serie de rezerve categorice față de opera și activitatea mentorului „Junimii" și mai ales critici acerbe împotriva acelora care i-au urmat la direcția *Convorbirilor literare.* În același timp, moștenirea „Junimii" devenise, treptat, ținta unui atac susținut, pornit din mai multe direcții ; nu este vorba numai de continuarea criticii gheriste de către grupul scriitorilor din jurul *Vieții românești,* de către critica marxistă, promovată de revistele îndrumate sau influențate de partidul comunist. Am arătat pe larg, cu alt prilej, că acest front al criticii literare, legate de ideologia și lupta clasei muncitoare, reprezenta poziția cea mai înaintată, o poziție de clasă opusă ideologiei dominante. Iorga și întreaga mișcare sămănătoristă, *Gîndirea* și diferitele ei sucursale, în sfîrșit, Eugen Lovinescu și „Sburătorul" înscriu poziții critice diferite la adresa „Junimii" și a criticii maioresciene. Faptul că toate aceste direcții literare se ridicau, într-un fel sau altul, împotriva maiorescianismului nu poate constitui un numitor comun în aprecierea lor. Nu poate fi confundată critica antijunimistă, desfășurată de revistele aflate sub îndrumarea directă a partidului comunist, cu critica anti-

junimistă a celorlalte direcţii literare, patronate de sămănătorism, gîndirism sau de estetismul „Sburătorului" ; acestea din urmă conturează curente şi grupări diferite, în cadrul ideologiei burgheze, din ce în ce mai agitate de contradicţii. Aceste direcţii ale criticii antijunimiste acţionau fiecare de pe alte poziţii şi cu altă finalitate, şi nici un fel de apropiere nu se poate stabili între ele fără a cădea în grave erori. Nu orice critică la adresa estetismului înseamnă, implicit, acceptarea esteticii marxiste. În faţa adeziunii la „o artă cu tendinţă" — poziţie frecventă în programul unor grupări literare diferite din perioada interbelică — se ridică imediat întrebarea : pentru ce fel de tendinţă, pentru ce fel de idealuri ? Problema merită o atenţie specială ; în aprecierea lui Lovinescu nu o dată au fost îmbrăţişate şi acreditate în alb critici acerbe aduse în trecut la adresa estetismului, fără să se cerceteze poziţia în numele căreia au fost formulate.

Totodată, nu putem să nu ţinem seama că atît în cadrul fiecăreia dintre aceste grupări antijunimiste, cît şi în relaţiile dintre ele se produc, în diferite perioade, o serie de replieri ce estompează anumite trăsături, scot în relief nuanţe noi, valenţe în curs de dezvoltare ; adversitatea dintre Maiorescu şi Iorga avea să fie acoperită, treptat, de apropierea politică a junimiştilor de tendenţionismul sămănătorist ; mai tîrziu, evoluţia spre dreapta a conducătorilor *Convorbirilor literare* — S. Mehedinţi, Al. Tzigara-Samurcaş — avea să ducă la o pactizare cu direcţia politică şi antiestetismul *Gîndirii*. Revista, care se declara continuatoarea operei lui Maiorescu, elogia deschis „fascismul luminat al ducelui Mussolini" şi pe „führerul Adolf Hitler", prezentat drept „o culme a spiritului german" [10]. În acelaşi timp, aceste direcţii atacau cu înverşunare, de la dreapta, cercul „Sburătorului" şi critica lovinesciană.

Toate acestea pun în lumină un element nou, care nu poate fi neglijat în cercetarea perioadei : alunecarea spre dreapta a unor curente ale ideologiei şi esteticii burgheze, „reajustarea" principiilor atît în domeniul esteticii, cît şi în cel al politicii literare, în

funcție de poziția comună față de ascensiunea fascismului.

În condițiile evoluției spre dreapta a cercurilor monopoliste ale burgheziei românești, vechile mijloace ale politicii și ideologiei burgheze au devenit insuficiente, iar pe prim plan a trecut, treptat, arsenalul ideologic specific dictaturii fasciste. În domeniul esteticii s-au conturat, de asemenea, jaloane noi în evoluția diferitelor curente. Conceptul „autonomiei esteticului" nu corespundea ideologiei vîrfurilor celor mai reacționare ale burgheziei, legate de capitalul monopolist și devenite exponente ale expansionismului Germaniei hitleriste ; ele au impus, cu timpul, o propagandă directă, menită să slujească drept diversiune în fața marilor frămîntări de clasă. De pe poziții de extremă dreaptă s-a încercat promovarea unei literaturi saturate de apologia primitivismului ; s-a conturat astfel cel mai întunecat, mai reacționar și mai violent curent din istoria culturii românești, într-o perioadă în care diferite alte manifestări ale ideologiei burgheze în literatură își continuau existența.

Din întreaga diversitate de tendințe ale ideologiei și esteticii burgheze îndreptate împotriva marxismului, momentul istoric al fascizării treptate a statului burghez a selecționat pe cea care îi slujea direct, și cu mijloacele necesare, scopurile politice și i-a respins vechile arme de luptă ale liberalismului burghez, devenite greoaie și refractare dictaturii. O revistă eclectică și estetizantă, ca *Revista fundațiilor regale*, de pildă, a fost trecută după 1940 sub conducerea unei noi direcții și i s-a impus un nou program ; redactorii și colaboratorii au fost chemați să urmeze atitudinea scriitorilor din Germania hitleristă și să părăsească poziția „liberalizantă" : „Începînd cu numărul acesta — anunța D. Caracostea în numărul din aprilie 1941 — se suspendă pe timp de șase luni colaborarea criticilor de formație fie estetizantă, fie liberalizantă... De la această dată revista va primi colaborările vechilor critici numai în măsura în care se va face dovada că ei recunosc cerințele literare ale vremii."

Tendințele de dreapta și-au exercitat politica în domeniul culturii prin numeroase filiere, printr-o mare diversitate de manifestări ; ele au îmbrăcat felurite aspecte și au folosit uneori canale de pătrundere eclectice, o mulțime de meandre, șerpuind pe diverse căi, dar alimentate de aceeași sursă. Gîndirismul, fără să fie singura formă de manifestare a tendințelor de dreapta în cultură și fără să prezinte o ideologie unitară, închegată, a constituit curentul cel mai periculos prin sprijinul oficial de care s-a bucurat la un moment dat, prin activitatea demagogică pe care a desfășurat-o ; ramificat în diverse sectoare ale ideologiei, cu implicații politice directe în organizarea economică a statului, în filozofie, în sociologie, se poate spune că „gîndirismul", ca manifestare ideologică, depășește matca revistei *Gîndirea* și nu poate fi redus la activitatea publicației care i-a dat numele — și care a adăpostit, de altfel, și colaborări literare ale unor personalități lipsite de aderență la programul ei politic. Treptat, reprezentanții direcției de dreapta în cultură — indiferent dacă proveneau din grupul „Gîndirea" sau al altor publicații — au acaparat diverse pîrghii ale vieții ideologice, ajungînd în timpul dictaturii fasciste să-și impună rolul dominant în politica culturală a statului, să desfășoare o acțiune agresivă, totalitară, îndreptată nu numai împotriva clasei muncitoare și a manifestărilor ei în creația literară, în estetică, dar și împotriva a tot ceea ce nu îi servea în mod direct scopurile antinaționale, antipopulare.

În asemenea împrejurări, cercurile cele mai reacționare ale claselor dominante au fost interesate să desfășoare o propagandă adresată direct maselor, să se folosească de cea mai țipătoare demagogie pentru a apărea în fața acestora în postura de instauratori ai unei „noi ordini". În bătălia pentru mistificarea maselor, estetismul nu putea constitui mijlocul cel mai eficient.

În acest context al vieții literare avea să evolueze activitatea lui Eugen Lovinescu și a „Sburătorului", detașîndu-se net prin polemici acerbe de celelalte direcții ale criticii literare burgheze. În ce fel s-a

manifestat maiorescianismul antijunimistului Eugen Lovinescu, ce loc ocupă activitatea sa în cadrul criticii literare dintre cele două războaie, în ce direcție a evoluat față de celelalte tendințe ale criticii estetizante, față de moștenirea lui Dobrogeanu-Gherea, în ce constă contribuția pe care a adus-o în orientarea creației literare contemporane lui ?

Fiecare dintre aceste probleme, în parte, reclamă o prezentare cronologică. De-a lungul celor patruzeci de ani de activitate, concepția estetică a lui Eugen Lovinescu a înregistrat o evoluție destul de sinuoasă, permanente căutări, depășiri ale teoriei autonomiei esteticului și apoi reveniri pe căile bătătorite ale estetismului ; nu o dată, criticul și-a revizuit propriile aprecieri asupra unor scriitori, asupra operei lor, vădind uneori o schimbare justificată a opiniei, în lumina unor elemente noi, aduse ulterior de evoluția scriitorului sau de desfășurarea evenimentelor, oferind, astfel, o pildă de probitate profesională, iar alteori, uimindu-și contemporanii prin zigzaguri cu nimic justificate.

*

„Generația mea s-a deșteptat la viața literară în zgomotul polemicii dintre T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea."

Perioada de formație a criticului, de cristalizare a opiniilor trebuie căutată, credem, în primul rînd, în anii cînd a răsunat polemica Gherea—Maiorescu. Studiile de istorie literară s-au oprit prea puțin asupra acestui aspect. S-a insistat foarte mult — și pe drept cuvînt — asupra receptivității lui Eugen Lovinescu față de impresionismul lui Emile Faguet. Impresionismul nu constituie, totuși, unica dimensiune a operei sale, și ar fi greșit să ne închipuim că întreaga operă lovinesciană stă sub aceeași zodie. Faptul că din tulpina școlii maioresciene s-a desprins ramura criticii lovinesciene, că diferite tendințe ale criticii literare

care se revendica din „Junimea" n-au cunoscut o evoluție armonioasă, ci disocieri și contradicții flagrante, mergînd uneori pînă la rupturi spectaculoase, nu poate fi privit în afara ecoului polemicii Gherea—Maiorescu, a problemelor noi pe care le aduce pe prim plan viața ideologică de la începutul secolului al XX-lea.

Dacă Titu Maiorescu avea să răspundă *public* criticilor lui Dobrogeanu-Gherea abia după șase ani — și atunci menținînd disputa doar pe terenul logicii formale — dacă restul replicilor *publicate* apoi de junimiști se reduc la cîteva intervenții firave ale discipolilor din prima generație „postmaioresciană", aceasta nu înseamnă că ideile criticii gheriste nu au avut și un altfel de ecou. Corespondența dintre Titu Maiorescu și discipolii săi cuprinde mărturii revelatoare în această direcție. Schimbul de scrisori dintre Maiorescu și Duiliu Zamfirescu, publicat în 1937 de Emanoil Bucuța, sau dintre Titu Maiorescu și Mihail Dragomirescu, rămas pînă în prezent în manuscrise, atestă frămîntarea și discuțiile provocate în rîndul discipolilor „Junimii" de neputința de a găsi argumente de fond în fața criticii gheriste, îngrijorarea în fața popularității lui Gherea și totodată preocuparea de a „adapta" estetica maioresciană la noua situație. În 1891, Duiliu Zamfirescu intuia necesitatea de a găsi alte mijloace în locul celor compromise în fața atacului esteticii materialiste. El îi reproșa lui Maiorescu anii de tăcere în fața articolelor lui Gherea și îi atrăgea atenția asupra noii situații: „...Socoteam că se poate face mai mult... Trebuie să știți că criticile lui Gherea, sau, mai bine, concluziile criticilor sale nu mă lasă să dorm. Eu socotesc că problema astăzi este cu mult mai grea, fiindcă avem a face cu oameni inteligenți și culți, care pun frumosul în slujba economiei politice..." [11]

Mai tîrziu, în 1893, Mihail Dragomirescu, aflat la studii la Paris și apoi la Berlin, îi comunică lui Maiorescu reacția resimțită în fața criticii gheriste, cam în aceiași termeni ca și Duiliu Zamfirescu: „Poate să par maniac, dar Gherea acela mă urmărește pe tot

locul. În tot timpul drumului cît am citit *Literatură și știință*, mi-a scos sufletul de indignare. [...] Dar această indignare a ajuns la culme cînd am simțit că ignorantul ori falsificatorul ce o dirige are partizanii cei mai înfocați printre cei mai inteligenți studenți ce i-am întîlnit aici." [12] Peste un an, elevul îi scrie din nou profesorului, de data aceasta din Berlin, mărturisindu-și deschis lipsa de pregătire pentru elaborarea unui studiu împotriva lui Gherea: „Mi-ar fi fost lesne să fac lista scrintelilor ce se găsesc în «eminentul critic al proletarilor intelectuali» din țara noastră; mi-ar fi fost lesne s-o sprijin cu citate de ici și de dincolo. Dar cînd am văzut că unele din aceste scrinteli, uneori foarte grosolane, nu sînt proprii lui, ci se găsesc sub o formă sau alta și în aceia care trec de corifeii cugetării critice în Europa; cînd am văzut că la citate dintr-un loc se pot (sic!) răspunde cu alte citate dintr-alt loc — eu, care mai aveam și dorința de a avea în stăpînire purul adevăr — lucrul nu mi s-a părut glumă de loc..." Și, în continuare: „Dar oare se poate întreprinde o asemenea lucrare fără să te simți tu, mai întîi, stăpîn pe înțelegerea dreaptă a lucrurilor? [...] Mai puneți pe urmă faptul că, mărginindu-ne și numai la mișcarea noastră literară, un nume o dată tipărit, și încă tipărit sub articole de violența articolelor mele, trebuie să aibă o temelie mai puternică pentru a nu cădea sub clevetirile dușmanilor..." [13]

Aceeași stare de spirit, expusă cu lux de amănunte, reiese și din relatarea unei discuții cu Evolceanu: „Evolceanu, desperat deocamdată că «i se nimicește cariera!» prin nepublicarea articolului trecut, și-a revenit mai pe urmă și a și întreprins să scrie un articol în contra «artiștilor cetățeni» ai lui Gherea. Făcuse planul [...] dar deodată mă pomenesc cu el trist ca moartea, spunîndu-mi (după a doua citire a articolului lui Gherea) că nu poate să-i facă nimic..." [14]

Scrisoarea aceasta, ca și altele, datînd din aceeași perioadă — 1893—1894 — aduce mărturia elocventă a prestigiului obținut de critica gheristă chiar în sînul cercului *Convorbirilor literare*: „Gherea anume e

luat acum ca tipul unei întregi perioade culturale la noi, perioadă pe care am numit-o «mediocrizare», şi vă puteţi închipui că nu sînt numai socialiştii care o formează. Ei constituie masa, curentul — care, orice s-ar zice, în timpurile din urmă s-a lărgit mult. dar nu sînt izolaţi. Dar tocmai pentru aceasta, scumpul meu profesor, aş dori ca, în interesul obiectivităţii, nici unul dintre atacurile pe care, cînd şi cînd, le voi face în exemplificări, să nu mi se oprească, chiar dacă s-ar îndrepta în contra vreunuia care e mai aproape de noi decît de dînşii. E mult şi poate periculos ce-mi propun să fac. Dar trebuie." Şi peste o lună de zile, în altă scrisoare : „...Scrisorile lui Rădulescu, Brătescu, Basilescu... cunoştinţele mele proprii de pe cînd eram în Bucureşti mi-au dat convingerea că nu numai cei care sînt afară din cercul *Convorbirilor,* dar şi aproape jumătate dintre cei ce sînt în acest cerc, cu voie sau fără voie, sînt îndoctrinaţi, în acea «mediocrizare» în contra căreia cu atît nesucces mă ridic." [15]

După cum se pare, încercările discipolilor lui Maiorescu de a riposta în faţa criticii gheriste au fost mai numeroase decît cele ce au văzut lumina tiparului. Nepublicarea lor nu se datorează, însă, întotdeauna, numai faptului că autorii au recunoscut eşuarea demonstraţiei. Uneori, Mihail Dragomirescu se declara satisfăcut de articolele sale contra „mediocrizării" şi, totuşi, ele nu au apărut. Aici a intervenit şi un alt factor, deloc lipsit de însemnătate : atitudinea reprobatoare a lui Maiorescu în faţa a ceea ce el numea atacuri „cu sula în coaste", pornite de elevul său împotriva lui Gherea. În scrisorile lui Mihail Dragomirescu se repetă numeroase plîngeri, proteste, rugăminţi adresate „profesorului", pentru a-l determina să accepte publicarea unor articole împotriva criticii gheriste. „În ce priveşte părerea dv. asupra fragmentului meu de articol — scrie el din Berlin, în martie 1894 — s-ar părea, la prima dată, că e destul de lămurită, întrucît e categorică : e rea. Totuşi, amorul propriu de autor neizbutit mă face să nu văd destul de bine şi să cer deslușiri. În acel fragment se cuprinde un

scop actual mai întîi, iar în al doilea niște observări și niște idei. Faptul că dv. îl găsiți nepotrivit de lung și neatmosferizat față cu situația de acolo pare că vin în contra lui numai ca scop actual : e rău pentru că nu corespunde scopului și deci nu se poate publica." [16]

Înșiruind, în continuare, relatări amănunțite cu privire la răspîndirea ideilor criticii gheriste printre cei mai buni studenți români aflați la Paris și Berlin, și chiar printre cei din cercul *Convorbirilor,* Mihail Dragomirescu insistă, totuși, și demonstrează, cu ajutorul acestor argumente, necesitatea de a interveni : „așa încît lucrarea mea ar fi putut corespunde unui scop ; totuși, eu mă declar de la început și pentru totdeauna incapabil (nu pentru că nu sînt în țară, dar pentru că așa mi-e firea) de a pricepe cînd trebuie făcut și cînd nu trebuie făcut un lucru și vă dau dv. absolută dreptate" [17].

Cu toate acestea, Mihail Dragomirescu nu capitulează. În aceeași perioadă invocă drept argument suprem necesitatea de a lăsa posterității o mărturie : „În cazul cînd cineva ar vrea să scrie peste treizeci de ani istoria noastră culturală contemporană, ar fi drept ori nu să facă observările pe care le-am făcut eu ? Sînt ele juste ?... Dar să presupunem că ele n-ar fi juste ; oare fundamentul de activitate, stabilit acolo, pe baza unor idei ale dv., are el sau nu garanția de Adevăr ? E sau nu bine să se scoată la lumină ca fundament de activitate tocmai ceea ce e mai disprețuit în ziua de astăzi ? Iar răspunsul, într-un fel sau altul, tinde să invalideze prevențiunile în contra articolului meu ca scop actual ! Căci ori nu trebuie să ne conducem după Adevăr, și atunci toată lucrarea dv. de pînă acum și toată lucrarea noastră de aici înainte, cu toată impersonalitatea ei, este o lucrare degeaba (și în cazul acesta, fiecare ar avea și altceva mai bun de făcut)."

După cum se vede, reproșul este insistent, Mihail Dragomirescu împinge demonstrația pînă la mărturisiri dureroase : „...dacă acum, cînd «cultura» mea se compune pe cîte știu din credințe care sînt mai

înrudite cu ale dv. decît ale oricui altul din cercul nostru, dv. mai găsiţi totuşi loc să-mi zvîrliţi «microbul îndoielii», ce s-ar mai întîmpla cu mine dacă aceste credinţe ar fi mai streine de cum sînt? Poate aş fi gonit de lîngă aceia cu care mi-a fost mai drag în lume să lucrez."

Într-o altă scrisoare, revin reproşurile pentru inactivitate, şi în special pledoaria pentru adoptarea unei poziţii active, faţă de care Maiorescu s-a dovedit de neclintit: „Evident, orice mişcare de mediocrizare e trecătoare, dar trece ea fără ca factorii conştienţi contrarii să nu se manifesteze? Şi dacă fiecare dintre cei ce înţeleg lucrurile ar tăcea totdeauna, ori ar vorbi numai între dînşii, n-ar fi oare cu putinţă ca mai pe urmă glasul lor să nu se mai audă, şi evoluţia să meargă în sens invers...?" [18]

Îngrijorat în faţa acestui proces, Mihail Dragomirescu face fel de fel de propuneri „asupra felului de activitate ce ni s-ar impune pentru a crea un curent larg, sănătos, faţă de acela ce ameninţă sub diferite forme să infecteze totul. Dar o soluţie precisă nu s-a clarificat..." Printre altele, ajunge chiar să-i expună lui Maiorescu, metodic, cu argumente, necesitatea de a crea... „un fel de poliţie generală pe tărîmul culturii intelectuale", „un fel de poliţie intelectuală, bazată pe legile obiective ale Adevărului"... Planurile sînt, însă, repede stăvilite de o previziune nu lipsită de temei: „...poate plănuim cam multe aici. Ni se pare ţara românească aşa de mică şi aşa de uşor de mînuit, cel puţin întrucît priveşte partea culturală, şi starea sa actuală, comparativ vorbind, aşa de prosperă" (era în 1894, trecuseră şase ani de la răscoalele din 1888!), „că vom avea să încercăm poate multe deziluzii cînd vom veni la faţa locului şi vom fi nevoiţi să ne strecurăm de-abia cu multă greutate felul nostru de a fi printre îngustimile stîncoase şi prăpăstioase ale împrejurărilor". [19]

E foarte probabil că pe Maiorescu l-au deranjat inabilitatea şi violenţa binecunoscute ale elevului său, atacurile „cu sula în coastă", de care pomeneşte şi

Dragomirescu într-o scrisoare. Spiritul aristocratic și judecata lucidă a mentorului „Junimii" nu se puteau împăca cu adoptarea atît de riscantă a unei posturi pîndite de ridicol. Ecourile negative ale primelor articole antigheriste scrise de Dragomirescu erau încă prea proaspete. Cert e însă că preocupările din ce în ce mai insistente ale discipolilor lui Maiorescu de a reînvia prestigiul lovit al estetismului, eventual cu ajutorul unor noi „rețete", constatarea că cercul *Convorbirilor* rămîne din ce în ce mai izolat, căutarea unor soluții „asupra felului de activitate ce ni s-ar impune pentru a crea un curent larg", toate acestea conturează preludiul ramificărilor de mai tîrziu ale junimiștilor ; „printre îngustimile stîncoase și prăpăstioase ale împrejurărilor", fiecare avea „să se strecoare" altfel. Viitoarele comitete de redacție, după 1895, începînd cu cel condus de Mehedinți, imprimă, treptat, sub privirea aprobatoare a lui Maiorescu, o apropiere evidentă de tendenționismul închegat mai tîrziu de *Sămănătorul*. Singur, devotatul Mihail Dragomirescu avea să preia, aproape fără recondiționări, steagul anacronic al bătrînei „Junimi", dezvoltînd, de-a lungul unei cariere de aproape jumătate de veac, un estetism rigid, dogmatic.

Am insistat mai mult asupra acestor ecouri ale criticii gheriste pentru a pune în lumină starea de spirit a partizanilor esteticii maioresciene în anii în care își face apariția în critică Eugen Lovinescu. Viitorul animator al „Sburătorului" avea să combată cu vehemență ambele direcții îmbrățișate de succesorii vechii formații a *Convorbirilor literare :* atît alunecarea spre naționalism, cu evoluția ulterioară a acestei poziții pînă la consecințele nefaste de mai tîrziu, cît și „excesul de estetism" al școlii lui Mihail Dragomirescu au constituit o țintă permanentă a criticii lovinesciene de maturitate. Pînă la moartea lui Maiorescu, însă, tînărul doctor de la Sorbona gravitează în jurul tezelor esteticii junimiste. Debutul său în critica literară românească, prin volumele *Pași pe nisip* (vol. I și II, 1906), este legat de o profesiune de credință maioresciană, însoțită, totuși, de unele corec-

tive care aveau să se dezvolte abia mai tîrziu, după moartea mentorului „Junimii". Tînărul Lovinescu reia, cu comentarii elogioase, teza autonomiei esteticului, refuzînd totodată să accepte principiul maiorescian conform căruia „unde începe tendința sfîrșește arta". „Nimeni deci nu trebuie să se ridice în mod absolut împotriva lor (a tendințelor, n.a.), pentru că le găsim în toate timpurile și în multe opere însemnate." [20]

Este de reținut faptul că, încă de la apariția acestei lucrări de debut, Lovinescu ține să atragă atenția lui Maiorescu asupra independenței de opinii — încă destul de timide — manifestate în paginile *Paşilor pe nisip*. El îi trimite lui Maiorescu lucrarea, însoțind-o de această scrisoare: „Stimate domnule Maiorescu. Îmi permit să vă trimit al doilea volum de critici. În cîteva pagini ale lui se vorbește și de dv., cu respectul ce v-am purtat întotdeauna, dar și cu independența ce mă însoțește oriunde. Aș fi înfinit recunoscător să le luați în seamă, deopotrivă, pe amîndouă." [21]

Titu Maiorescu a privit, se pare, la început, cu bunăvoință această ușoară frondă; pe colțul scrisorii trimise de Lovinescu, Maiorescu însemnase, referitor la cererea criticului de a fi ajutat „cu luminile magisterului" în elaborarea unei lucrări despre „istoria junimii literare": „Răspuns pe cartea de vizită că sînt gata a-i da notițe literare". Maiorescu l-a apărat și împotriva mîniei lui Iorga, redeschizîndu-i rubrica la *Epoca*, după trecerea furtunii. Nu cu aceeași condescendență au fost întîmpinate atitudinile de independență ale tînărului Lovinescu de către membrii comitetului de redacție al *Convorbirilor literare* (de Mehedinți, în special) sau de inițiatorul *Convorbirilor critice*. La scrisorile pline de observații caustice față de linia *Convorbirilor critice*, trimise de Lovinescu de la Paris, unde-și pregătea doctoratul, Dragomirescu reacționează iritat sau nu răspunde timp îndelungat. În 1910, S. Mehedinți refuză să accepte propunerea lui Lovinescu de a i se ceda o cronică literară „cu caracter de permanență" la *Convorbiri literare*. Independența de opinii a lui Lovinescu, asperitățile în

relațiile cu prima generație postmaioresciană încep să se deseneze destul de clar. [22]

Rigiditatea criticii maioresciene, tezismul conservator al sămănătorismului, cu accentele de naționalism și intoleranță artistică, îi trezesc reacții negative tînărului dornic de a se afirma fără a-și recunoaște vreun „patronat" în cadrul unui sistem estetic ; îl preocupă susținerea polemică a unor puncte de vedere discutabile, la acea vreme, exersarea „în arenă" a unui rafinament ostentativ, preocupat deopotrivă de clasicismul antic și de cuceririle poeziei moderne, într-o causerie spectaculoasă, în care gustul și receptivitatea artistică personală să poată exulta din plin, fără opreliști.

Impresionismul și eleganța stilistică a criticii lui Emile Faguet, în plină glorie atunci — pe care îl are profesor la Sorbona și care îi prefațează elogios lucrarea de doctorat considerînd-o *„d'une grande liberté d'esprit" (Jean-Jacques Weiss et son oeuvre littéraire,* Paris, 1909) * —, a lui Anatole France, portretistica în peniță a lui Jules Lemaître îi stimulează afinitatea pentru o critică „de creație", cultivînd opinii diverse și contradictorii, un fel de reacție individualistă, ostentativă nu numai în fața criticii judecătorești, ci și a oricărei concepții estetice, a oricărui program. Este perioada articolelor dialogate „între mai mulți convorbitori fixați tipologic" (Agathon, Picrophonius, Glykyon etc.), apărute în *Convorbiri critice,* al căror eșec a fost remarcat destul de repede : „Am prins o oarecare simpatie pentru această formă", își justifică Lovinescu preferința într-o scrisoare către Mihail Dragomirescu, căruia îi trimite, de la Paris, articole pentru *Convorbiri critice.* „E un simplu dialog ; prin urmare, fără început și fără sfîrșit. [...] Într-adevăr, vezi că-mi dă putința la contraziceri. Lucrurile nu sînt așa de limpezi în lumea asta pentru a avea totdeauna o părere inflexibilă. Dialogul se adaptează tocmai spiritului meu cam șerpuitor. Pentru

* Studiul este menționat de J. Bédier și P. Hazard în *Histoire illustrée de la Littérature française,* II.

aceasta îl și întrebuințez." [23] Explicația justifică mai mult un relativism estetic practicat cu predilecție și teoretizat cu gravitate atunci cînd întîlnește adversități. „Mi-a părut rău cînd ai scris că eu nu lupt pentru *adevăr*", protestează Eugen Lovinescu în corespondența la care ne-am referit. „Se poate una ca asta? Atunci pentru ce lupt? Pentru minciună? Nu! Singura diferență dintre noi e că eu lupt pentru ceea ce cred că e adevăr, dar adaug din circumspecție: acest adevăr e al meu, nu știu însă dacă e și al altora. D-ta însă, luptînd pentru același lucru, zici: «Acesta e adevărul meu și al tuturor, sub specie...» D-ta ești sigur; eu nu sînt. Aici e diferența." [24]

Scepticismul acestui „spirit șerpuitor" l-a menținut pe Lovinescu un timp prin nisipurile mișcătoare ale unei critici care purta, din prima clipă, pecetea efemerului și din care n-a rămas adesea decît jocul dantelăriei stilistice. Să ne gîndim, însă, și la faptul că spiritul mefient al lui Lovinescu iradia scepticism și nesiguranță într-un moment în care maiorescianismul suferea atacuri puternice. În acești ani, de altfel, Lovinescu își oferea colaborarea mai tuturor revistelor importante, indiferent de programul lor estetic, la *Sămănătorul* și *Convorbiri literare*, la *Viața românească* și *Convorbiri critice*, urmărind un singur lucru: „Destul că voi avea libertate absolută și voi scrie în sensul vederilor mele" [25]. Sensul acestor vederi nu se manifesta, la început, în convingeri ferme, care se cereau apărate, ci tocmai în cultivarea manifestă a contradicției de dragul înfruntării libere a ideilor: „Doi critici care se respectă — scrie el — trebuie cu necesitate să aibă păreri deosebite, căci altminteri, unul dintre ei ar trebui să se sinucidă prin duel american, existența lui fiind superfluă. Tocmai această varietate de păreri, cu puncte de vedere deosebite, face bucuria literaturii și a vieții noastre. Altminteri, criticii ar trebui să intre în ordinele monacale. Și nimic nu e mai îngrozitor decît monotonia unei astfel de vieți." [26]

Ideea nu e agreată într-un moment în care maiorescianismul caută să păstreze barem aparența unității.

Convorbirile critice îi reproşează lipsa de ataşament la un sistem, la un program estetic. Mihail Dragomirescu priveşte cu destulă mirare şi neîncredere invitaţia proaspătului său colaborator, care-i sugera cu candoare: „Deci, d-ta poţi prea bine să publici un articol asupra aceluiaşi subiect, cu părerile mele luate *à contre-pied*. Nici o supărare. Dimpotrivă, o să părem oameni subţiri şi conştiincioşi." [27] În faţa întrebărilor încărcate de reproş ale lui Mihail Dragomirescu, care-şi vedea ameninţat prestigiul publicaţiei abia apărute, Lovinescu îl „linişteşte" cu o maliţiozitate abia mascată: „Mama noastră comună a fost «Junimea». Şi oricît ne-am depărta politiceşte sau altminteri de ea, ceva din spiritul ei de seninătate, de imparţialitate şi de obiectivism dezinteresat pluteşte peste noi amîndoi. Nădăjduiesc chiar că aşa va fi întotdeauna. [...] Se înţelege de la sine că nu-mi poate veni în minte ideea de a publica în *Convorbiri* articole împotriva direcţiei sau a colaboratorilor mai însemnaţi. D-ta nu eşti ca lordul Albercorne. Acesta era plin de noblеţea lui şi de demnitatea cu care credea că trebuie să fie înconjurată ea. Aflînd că nevasta îl înşeală şi că trebuie să fugă cu iubitul ei la o oră anumită, îi spuse: «Ia cel puţin cupeul casei. Nu vreau să mă pătezi fugind într-o birjă de uliţă.» Nu mi-am închipuit că-mi vei pune la îndemînă cupeul *Convorbirilor*. Mi-ar fi de ajuns şi birja *Vieţii româneşti*..." [28]

În birja *Vieţii româneşti*, Lovinescu s-a plimbat o vreme sub privirile condescendente ale lui Ibrăileanu, care îi urmărea cu ironie piruetele, intuind substratul real al impresionismului lovinescian la acea dată; la apariţia *Paşilor pe nisip*, Ibrăileanu pune în lumină, fără ocolişuri, drept un fel de *qualité maîtresse* a tînărului critic, preocuparea exclusivă pentru causerie amabilă şi conciliantă, *„je m'en fichismul său"* [29] faţă de fermitatea principiilor estetice: „...avem o bănuială, pe care vom formula-o cu toată sinceritatea: d. Lovinescu ţine mai mult la stil decît la ceea ce are de spus... Problema literară, autorul etc. ... e numai un

pretext pentru d. Lovinescu de a-şi arăta spiritul, cunoştinţele, citaţiile, anecdotele, bunul-gust. Chestia în sine, adevărul sînt pentru d. Lovinescu pe al doilea plan — căci d-sa este un sceptic rafinat." Vivacitatea cheltuită de Lovinescu în volumul său de debut, pentru apărarea autonomismului estetic prin vulgarizarea principiilor criticii gheriste, nu este luată în seamă de conducătorul *Vieţii româneşti*. „Sînt sigur — scrie Ibrăileanu — că d. Lovinescu n-a văzut nici în Taine, nici în Gherea cum că *mediul* ar produce *talentul*"... „Nu mai continuăm, şi nici prin gînd nu ne trece să-l combatem pe d. Lovinescu, căci sîntem siguri că ar zîmbi — scepticul! — de naivitatea noastră cînd am lua în serios ceea ce însuşi nu ia, ceea ce îi serveşte numai ca pretext pentru stil, citaţii şi anecdote, pe care adesea le combină într-un chip delicios." [30]

Lipsa ostentativă de fermitate cu care proaspătul discipol maiorescian apără principiile şcolii junimiste este ironizată cu subtilitate. „D. Lovinescu, însă — scrie Ibrăileanu — voind să fie «conciliant», merge aşa de departe, încît admite *tezismul, arta utilitară*. D-sa prin «tendinţă» înţelegînd «teză» şi voind să fie conciliant, dar crezînd că noi sîntem tezişti, face compromisuri cu tezismul, în contra căruia ne ridicăm, ne ridicăm în numele purităţii şi independenţei artei... D. Lovinescu face ca şi un reacţionar care, voind să facă concesii socialismului, ar face ochi dulci anarhismului." [31]

Este foarte semnificativ faptul că în primele polemici deschise de *Viaţa românească* împotriva estetismului Lovinescu este scos din competiţie ca un adversar care se prezintă sub o egidă falsă. „Cît despre d. Lovinescu, d-sa planează «dincolo de bine şi de rău!» [...] De d. Lovinescu nici nu poate fi vorba, d-sa e sceptic, nu e «d. Sistem», e «conciliant», î-i ruşine să aibă opinii hotărîte." [32] Ibrăileanu a intuit aici cu o deosebită perspicacitate neaderenţa tînărului critic la un sistem estetic, al cărui discipol se declara totuşi. Adversitatea faţă de viitorul animator al „Sburătorului" se va manifesta abia mai tîrziu, generată, după cum vom vedea, de cu totul alte cauze ; deocam-

dată, poziția lui Lovinescu, încă incertă, insuficient conturată, se mai găsea încă în stadiul confirmat de propria-i mărturisire : „Bineînțeles că n-aș putea niciodată scrie ceea ce nu cred ; dar pot trece sub tăcere ceea ce cred. Prin urmare, voi căuta să nu fiu ostensibil opus vederilor d-tale", scria Lovinescu într-o scrisoare către Mihail Dragomirescu, expediată din Paris, la 3 mai 1908.

O dată cu încetarea colaborării la *Convorbiri literare*, și în special după moartea lui Maiorescu, ruptura se produce în mod deschis, spectaculos aproape, prin afirmarea răspicată în repetate rînduri a poziției lui Lovinescu față de polemica Gherea—Maiorescu. Primele articole consacrate acestei probleme apar spre sfîrșitul anului 1915 [33] în *Flacăra*, deci chiar în timpul vieții lui Maiorescu, cu doi ani înainte de moartea sa.

Afirmînd că biruința în această polemică „a fost totuși de partea lui C. Dobrogeanu-Gherea" și încheind un amplu studiu prin concluzia clară : „cu Dobrogeanu-Gherea începe deci critica literară română", Lovinescu înscrie, de timpuriu, o poziție specifică în cadrul generațiilor postmaioresciene ; trebuie să observăm că nu este vorba de o remarcă accidentală, ci de o demonstrație lucidă, bogat argumentată, menținută cu consecvență de-a lungul întregii sale activități, afirmată în mod frecvent, începînd cu prima ediție a volumului respectiv din *Critice* în 1916, cu a doua ediție în 1920, cu ediția definitivă din 1928 și — lucru deosebit de important — menținută în 1940 în monografia închinată lui Maiorescu, precum și în 1943, în studiul *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*.

Aprecierea contribuției criticii gheriste îi prilejuiește lui Eugen Lovinescu o analiză substanțială a epocii literare în care s-a desfășurat polemica antijunimistă, o privire judicioasă asupra rolului specific îndeplinit în istoria literară de fiecare dintre „cei doi fruntași ai criticii române". „Orice rezervă am face asupra ideilor, asupra intuiției critice și, mai ales, asupra insuficienței sale stilistice, nu-i putem totuși tăgădui lui C. Dobrogeanu-Gherea meritul de a fi pus teme-

liile criticii literare românești... Începută atît de sănătos, dar repede curmată din nihilismul omului ce leagă de neantul ființei sale neantul cosmic, fără să înțeleagă procesul evoluției critice în sensul specializării literare, acțiunea lui Maiorescu a fost continuată de criticul socialist, din a cărui activitate răsare în adevăr o primă impresie și un prim merit : credința viguroasă, masivă și plebeiană ca formă, dar sinceră și mistică în fond, în critica literară sau științifică, cum o numea el, punîndu-i în slujbă o metodă și o disciplină necunoscute pînă la dînsul în literatura noastră... Al doilea merit al lui Gherea e de a se fi ridicat și împotriva criticii «literare» a timpului său, ce tindea să ia locul criticii culturale, critică transformată într-un impresionism inconsistent, înjosită la mici personalități, bagatelizată la amănunte capricioase, lipsită de idei întotdeauna, de sinceritate cele mai adese, de intuiție estetică uneori, pe care, fără să o fi distrus, Gherea a combătut-o nu numai prin polemici, azi lipsite de interes, cît și printr-o atitudine sufletească consecventă. Scoțînd critica literară din viroaga personalismului pătimaș, el a adus un însemnat serviciu culturii românești." [34]

Paralel cu analiza meritelor unei opere de pionierat în critica literară românească, Lovinescu formulează rezerve categorice atît asupra stilului, cît și asupra unora dintre aprecierile lui Gherea referitoare la Eminescu. Aceste rezerve alcătuiesc un amestec foarte ciudat de considerații pertinente, judicioase, dar și de izbucniri vehemente, din care străbate iritarea celui ce e nevoit să recunoască victoria unui concurent nedorit ; „ca artă", critica lui Gherea este pentru Lovinescu „opera pantofarului lui Apelles rătăcit în literatură" [35], „revărsare de argumente culese de pretutindeni, vehemență de ton, fără a cădea, de altfel, în trivialitate (ceea ce e un mare merit), prolixitate învăluitoare, căldură pătimașe și întărîtarea stăruitoare a instinctelor și nevoilor bestiei omenești. Din fiecare pagină se aude glasul jalnic al stomacului gol al milioanelor de proletari." [36]

Este interesant de remarcat, însă, că pe măsura apariţiei unor noi ediţii, asemenea izbucniri sînt eliminate treptat. Ediţia definitivă, din 1928, menţionează cu urbanitate carenţele stilistice ale criticii lui Gherea, dar nu mai păstrează, de pildă, comentariile citate mai sus ; de asemenea, unele aprecieri enunţate în mod critic în ediţia din 1920 sînt expuse aprobativ în ediţia definitivă din 1928 : de pildă, reproşul adresat lui Gherea de a fi întreprins „un studiu zelos, dar pătimaş al mişcării socialiste şi, în genere, al tuturor problemelor sociale ale timpului : studiu folositor oricui, necesar economiştilor, dar, după cum vom vedea, dăunător prin covîrşirea lui criticului literar", expus în ediţia de *Critice* din 1920 [37], este transformat, în ediţia din 1928, într-o apreciere pozitivă : „Un militant al mişcării socialiste şi, în genere, un cunoscător al problemelor sociale" [38]. Mult mai tîrziu, în ciclul de „studii junimiste", din 1940 şi 1943, epitetele de natura celor citate mai sus dispar, observaţiile se reduc la rezerve de ordin stilistic, concluziile încununînd „biruinţa", „de partea acţiunii lui Gherea" [39]. Pe bună dreptate observa Perpessicius, în 1942 : „Cu toate că nu se pot subscrie toate rezervele de ordin artistic *, pe care d. Lovinescu le reia şi le condenseză cu privire la critica «barbară» a lui Gherea [...], paralela ce stabileşte între cei doi critici şi neta distincţie dintre critica culturală a celui dintîi şi critica propriu-zis lite-

* De altfel, chiar Lovinescu observă adesea că „lupta era inegală" între „cei doi fruntaşi ai criticii române", referindu-se la formaţia de autodidact a lui Gherea. Parafrazînd propria sa remarcă despre poziţia lui Maiorescu, se poate spune că „îi venea uşor" celui ce-şi luase doctoratul la Sorbona, petrecîndu-şi anii tinereţii şi întreaga viaţă în studiu, să comenteze crispat lipsa de rigoare stilistică a criticii gheriste, elaborată în condiţiile unei vieţi închinate mişcării muncitoreşti : „...Să faci literatură într-o limbă în care n-ai crescut — îi scria Gherea lui Zarifopol — făcînd pe cîrciumarul 24 de ore pe zi, în agitaţia şi zgomotul infernal al gării, avînd casa plină de refugiaţi, înconjurat de spioni ruşi, supravegheat de poliţia română, avînd toată grija şi răspunderea unei lupte nihiliste ruse şi necazurile multiple ale unei lupte socialiste române, a scrie, a face literatură în condiţiile acestea e un *tour de force*. Nu ştiu dacă studiile mele sociale şi mai ales nu ştiu dacă studiile mele critice au valoare şi cîtă valoare au, dar ceea ce ştiu este că în condiţiuni aşa de puţin favorabile n-a scris nimeni."

rară a celui de-al doilea constituie unul din titlurile de curaj critic (eram să zic : şi civic) ale monografiei d-lui E. Lovinescu" [40].

Concluzia lui E. Lovinescu asupra operei lui Gherea nu putea fi privită, de la bun început, decît cu ostilitate de grupul criticii junimiste : „E cea dintîi încercare de critică literară română, scria Lovinescu. Din ea trăieşte afirmaţia energică a nevoii unei critici literare independente, puternice, îmbrăţişînd multe şi felurite probleme, o critică ieşită din scutecele criticii culturale şi mergînd cu paşi proprii şi siguri. Mai trăieşte şi o suflare generoasă şi umanitară răspîndită în paginile acestui vizionar social. Şi, în sfîrşit, un nobil cult al ideilor, cu înlăturarea personalităţilor."

Consideraţia faţă de rolul istoric al criticii lui Gherea, menţinută, aşa cum am mai amintit, în toate ediţiile de *Critice* şi în toate lucrările în care se analizează perioada „Junimii", apare uneori într-un context strivitor pentru „lagărul convorbirist". De pildă, în *Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică* (1943), referindu-se la articolul lui G. Bogdan (mai tîrziu Bogdan-Duică) împotriva lui Gherea, Lovinescu scrie : „Cum acest articol reprezintă primul atac venit din lagărul convorbirist, el s-a bucurat de cinstea unei lungi replici a lui I. Gherea : *Asupra criticii metafizice şi celei ştiinţifice* (Răspuns d-lui Bogdan), cules în *Studii critice*, vol. II — *poartă prin care G. Bogdan a intrat în critica română*" (s. n.) [41].

Ostilitatea junimiştilor se accentuează cu atît mai mult cu cît aprecierea pozitivă a criticii gheriste, venind din partea unui „maiorescian", era desfăşurată într-o amplă analiză comparativă în raport cu critica şi activitatea lui Titu Maiorescu. Lovinescu apără cu multă căldură marile merite ale şefului „Junimii" în orientarea limbii, în discreditarea mediocrităţii literare, în activitatea multilaterală de animator cultural, în sprijinirea plină de discreţie a lui Eminescu, de-

monstrează falsitatea acuzei de cosmopolitism aduse adesea cu atîta înverşunare de către grupările naţionaliste ; dar, totodată, adaugă treptat pe lîngă vechiul corectiv cu privire la tendinţele în artă noi rezerve, foarte categorice, de data aceasta referitoare la rolul reacţionar al „Junimii" şi al lui Maiorescu pe plan politic şi social, închegînd treptat, pînă la sfîrşitul vieţii, cunoscutul ciclu de „studii junimiste", care în ciuda unor teze eronate rămîne pînă astăzi, după studiile lui Gherea, cea mai lucidă şi mai substanţială analiză a „Junimii" şi a lui Maiorescu din cîte există în istoria criticii româneşti. Reluarea multora dintre argumentele lovinesciene în dezbaterile actuale asupra lui Maiorescu o dovedeşte cu prisosinţă. Nu trebuie creată, desigur, nici un fel de confuzie între poziţia antijunimistă a lui Gherea, reflectînd ideile mişcării socialiste, şi critica antijunimistă a lui Lovinescu, legată de poziţiile liberalismului burghez.

Acest element nou, intervenit în exegeza maioreşcianismului, şi anume, împletirea rezervelor în *domeniul esteticii* cu o analiză critică a reacţionarismului junimist *pe plan politic şi social*, ne va ajuta să înţelegem mai limpede că, dacă în cadrul esteticii lovinesciene, atît combaterea junimismului, cît şi recunoaşterea repetată a meritelor criticii gheriste sînt departe de a se închega într-un sistem consecvent, în schimb în cadrul *concepţiei ideologice şi politice* a criticului nu au un caracter întîmplător, accidental, ci constituie *o parte integrantă a unei poziţii generale în problema evoluţiei societăţii şi a culturii româneşti.* Anterioare cronologic criticii sociologice a junimismului, rezervele cu privire la estetica şi critica literară maioresciană şi acceptarea unora dintre principalele teze ale criticii gheriste se vădesc treptat, în special o dată cu apariţia *Istoriei civilizaţiei române moderne*, o rezultantă logică a poziţiei lovinesciene în problema raporturilor dintre artă şi societate, în problema căilor de dezvoltare a societăţii româneşti ;

departe de a se închega într-un sistem consecvent de gîndire, această împletire a argumentelor de ordin estetic și sociologic conturează însă o anumită filiație de idei, din care, în ciuda ramificațiilor colaterale — adesea extrem de încîlcite — transpare firul principal, punctul nodal al concepției lovinesciene de maturitate, concentrate în jurul teoriei „sincronismului".

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

„Cursul revoluției mele spirituale a trecut prin domeniul socialului înainte de a se afirma în domeniul esteticului."

Poziția criticului față de problemele specifice literaturii epocii sale gravitează în jurul teoriei „sincronismului" cu spiritul veacului — teză principală a *Istoriei civilizației române moderne,* apărută între 1924—1926.

Chiar dacă opera sociologică a lui Lovinescu nu intră în preocupările lucrării de față, relația strînsă existentă între teoriile social-politice și estetice ale criticului ne obligă să ne oprim sumar asupra cîtorva idei principale în jurul cărora s-a dezvoltat ciclul *Istoria literaturii române contemporane,* principala sa operă. „Tot ce am susținut în domeniul cultural și social al *Istoriei civilizației române* — scria Lovinescu — își va căpăta astfel o aplicare literară în *Istoria literaturii române contemporane.*" [1]

Istoria civilizației române moderne constituie, în felul ei, o manifestare a ideologiei neoliberalismului românesc. Lovinescu va indica, el însuși, mai tîrziu, în schița autobiografică semnată Anonymus Notarius, simpatiile sale politice, explicînd antecedentele și atmosfera în care s-a format. „Ideile liberale constituiau o atmosferă și o tradiție familială... Tatăl său... pro-

fesor de istorie și director al gimnaziului din Fălticeni, timp de peste un sfert de veac, a fost «liberal de convingere», deputat în Constituanta de la 1884 și apoi deputat și senator în mai multe legislaturi, dintre care și în marea legislatură a războiului... Fiul său mai mare, Octav, a fost apoi vreo zece ani primar al orașului și prefect liberal al județului, iar scriitorul, deși de formație literară «junimistă», a scris mai tîrziu *Istoria civilizației române moderne*, în care formația civilizației noastre este explicată prin acțiunea ideologiei apusene, vehiculată la noi de partidul liberal." [2]

Cele trei volume ale *Istoriei civilizației române moderne*, apărute între 1924 și 1926 — operă de diletant, după propria apreciere a autorului — urmăresc evoluția societății românești, începînd cu perioada premergătoare revoluției pașoptiste, continuînd cu fazele desfășurării ei și sfîrșind cu resurecția forțelor reacționare și ciocnirile produse în rezolvarea problemei agrare ; în concluziile ultimului volum, ca și în întreaga demonstrație a cărții, alternează o apologie directă, a unei burghezii liberale, trădătoare a idealurilor pașoptiste, cu urmărirea minuțioasă a unor fapte istorice care contrazic apologia la fiecare pas.

În ideile directoare ale concepției sociologice lovinesciene își găsesc ecou acceptarea lucidă, rațională a unor elemente ale materialismului marxist, și aceste elemente împing demonstrația spre relevarea unor aspecte esențiale ale realității economice și sociale, peste care se suprapune un adevărat conglomerat de teorii idealiste, menite să fundamenteze concluziile politice aprioric stabilite.

Este caracteristic, de pildă, pentru eclectismul și diletantismul „sociologului" Lovinescu, modul în care „limitează" „partialitatea" materialismului istoric, trunchiind și vulgarizînd o serie de teze fundamentale ale marxismului, pentru a le combate apoi „unilateralitatea", opunîndu-le drept argument hotărîtor... fragmente din Engels, citate cu aprobare. „Nou și fertil în rezultate — scrie cu condescendență Lovinescu, referindu-se la materialismul istoric — acest

punct de vedere are, în realitate, un caracter antitetic şi, deci, parţial ; ignorat atîta vreme, ignorînd la rîndul lui factorul ideologic, din fascicolul cauzelor generatoare, el nu recunoaşte decît una singură" ; drept ilustrare, Lovinescu reproduce, ruptă din context, cunoscuta teză a lui Marx : „nu conştiinţa oamenilor le condiţionează existenţa, ci, dimpotrivă, existenţa lor socială le condiţionează conştiinţa", şi o combate prin tezele formulate de „înşuşi Frederic Engels", care „s-a ridicat împotriva marxismului integral". Lovinescu citează pe larg scrisoarea lui Engels, către Bloch, acordîndu-i toată adeziunea : „«Situaţia economică este temelia, dar elementele deosebite ale suprastructurii — formele politice ale luptei de clasă, formele juridice şi chiar reflexele ideologice ale acestor lupte, teoriile politice, juridice şi filozofice, concepţiile religioase — influenţează şi ele asupra dezvoltării conflictelor istorice şi, în multe cazuri, le determină în mod hotărîtor forma.» Sau, mai categoric : «A denatura materialismul istoric, privind elementul economic ca pe singurul element determinant, înseamnă a transforma un adevăr într-o frază abstractă, absurdă, care nu spune nimic.»" [3]

În linii mari, felul în care se războieşte Lovinescu cu marxismul se poate reda, pe scurt, prin următoarea schemă : întîi, expune ceea ce numeşte el „exagerația" materialismului istoric, în modul cel mai simplificator cu putinţă, apoi opune „exagerației" fie un text din Engels, fie interpretarea sa „proprie" care e, nu o dată, relatarea aproximativă a concepţiei marxiste în problema respectivă. Susţinînd, de pildă, că materialismul istoric ar fi stabilit „un adevărat fatalism economic, cu legi universal aplicabile", căzînd în felul acesta „în exagerația raționalismului de a crede în legi geometrice de valoare universală", Lovinescu oferă drept explicaţie „proprie" un argument pe care marxismul nu l-a respins niciodată : „Ideile sau factorii economici nu produc rezultate identice ; lucrînd în material omenesc diferit, ele se deformează după însăşi permeabilitatea şi calitatea materialului prin care trebuie să treacă..." [4] În acest spirit, Lovinescu

reuşeşte să sesizeze, de pildă, necesitatea de a face „distincţiuni în natura diferitelor burghezii. Burgheziile apusene reprezintă o evoluţie de mai multe veacuri, în care timp s-au cristalizat deprinderi şi s-au elaborat instituţii potrivite sufletului colectiv al naţiunii" ; în formaţia burgheză românească, el remarcă faptul că „noi n-am mai trecut prin fazele succesive ale burgheziei, ci am adoptat ultima formă a civilizaţiei burgheze. Orice realitate ar reprezenta deci capitalismul în principiu, la noi n-o mai reprezintă... *Capitalismul n-a mai avut timp să-şi desfăşoare acţiunea creatoare*" [5] (s.n.). După cum se vede, e cuprinsă aici, într-o fugară sclipire, o constatare extrem de preţioasă pentru înţelegerea evoluţiei specifice a societăţii româneşti ; ideea se va pierde însă în confuzia demonstraţiei şi în pledoaria proliberalistă a cărţii.

Luciditatea manifestată de Lovinescu faţă de asemenea fenomene, cu toate că le consideră argumente împotriva marxismului, nu e străină de faptul că el a reuşit să dea o accepţiune colorată de elemente materialiste conceptului de „sincronism cu spiritul veacului", concept pe care îl aşază la baza întregii sale opere de sociolog şi critic literar : „Există un spirit al veacului, numit de Tacit *saeculum*, adică o totalitate de condiţii materiale şi morale configuratoare ale vieţii popoarelor europene într-o epocă dată... Spiritul timpului nu e de altfel un concept abstract, ci se desprinde, dimpotrivă, din gradul de evoluţie intelectuală, ca şi din situaţia economică a epocii. La baza feudalismului fiind şi lipsa unui proces de schimb, o identitate de condiţii materiale putea produce o identitate de forme sociale şi, deci, şi un «spirit al veacului» caracteristic." [6] Lovinescu izbuteşte să intuiască, uneori cu claritate, alteori confuz, autonomia relativă a formelor conştiinţei sociale : „Sînt, totuşi, şi idei ce anticipează asupra timpului ; cu cît anticipează însă mai mult, cu atît sînt mai puţin eficace..." [7] ; „fiecare epocă este frămîntată de astfel de idei anticipate, seminţe ale viitorului" [8]. De asemenea, raportul dintre personalitatea omului poli-

tic şi legile dezvoltării istoriei e sesizat uneori de pe poziţii lucide: „prefacerile sociale nu se realizează în genere prin voinţa oamenilor, ci prin necesitatea legilor sociale“ [9]. „Expresie a momentului istoric, oamenii se valorifică numai prin gradul de colaboraţie inconştientă, şi mai ales conştientă, scria el, cu spiritul veacului... Luată din puterea oamenilor, iniţiativa trebuie strămutată, aşadar, în planul social al interdependenţii vieţii materiale şi morale, sub regimul căreia se dezvoltă civilizaţia contemporană.“ [10]

În spiritul unor asemenea enunţuri, Lovinescu ajunge la blamarea conservatorismului junimist, a paseismului idealizator al vechii structuri feudale; el respinge ferm curentul de discreditare a ideilor revoluţionare ale paşoptismului, teoriile evoluţioniste susţinute de partizanii unor reforme lente, singurele potrivite, chipurile, pentru un popor şi o orînduire socială atît de înapoiate faţă de stadiul statelor apusene: „procesul formaţiei civilizaţiilor recente nu mai trece prin fazele preliminare şi prin treptele formale ale evoluţiei obişnuite“, scrie el, demonstrînd „caracterul integral“ al acestui proces. „Ideea creşterii evolutive rămîne, totuşi, atît de înrădăcinată în spirite, încît ceea ce ar părea absurd în domeniul tehnicii pare un adevăr indiscutabil în materie de instituţii. Sub cuvînt că ţara noastră, sau oricare altă ţară, e încă la începutul dezvoltării sale, nimănui nu i-ar putea trece prin gînd să refacă, de pildă, evoluţia tracţiunii cu aburi şi să pornească de la locomotiva lui Stephenson, întrebuinţată acum o sută de ani pe linia Stockton-Darlington. La orice latitudine geografică ne folosim *integral* de ultimele invenţii ale mecanicii sau descoperiri ale medicinii; nu refacem, deci, fazele evoluţiei, ci, punîndu-ne solid în acelaşi plan cu ultima fază a ştiinţei, beneficiem fără muncă de rezultatele acumulate ale muncii altora. Tot aşa şi în propagarea ideilor sau a formelor artistice; nu refacem gîndirea cugetătorilor vechi, după cum nu imităm epopeile antice... Literatura română, de pildă, n-a refăcut fazele dezvoltării literaturii universale, ci s-a dezvoltat revoluţionar, pe baza sincronismului;

fără să fi avut un clasicism, am avut un romantism, pentru că această mişcare europeană a coincidat cu însuşi momentul formaţiei noastre literare... Fără a mai reface evoluţia, imitaţia a fost bruscă şi integrală ; procesul de adaptare, după cum vom vedea, vine mai tîrziu..." [11]

Asemenea idei au fost prezentate nu o dată, în trecut, drept o dovadă de atitudine nepatriotică. La aceasta se cere amintită explicaţia dată de Lovinescu lui C. Rădulescu-Motru, care îi aducea, la timpul său, acuza de a fi ignorat „fondul sufletesc al poporului român", de a fi tins spre alterarea şi subjugarea acestui fond, ce nu poate asimila „în firea sa obiceiurile, instituţiunile, cultura apusului" [12] : „toate popoarele, fără distincţiune — scria Lovinescu — se folosesc automatic de orice cîştig al ştiinţei..." „Nu pot exista două păreri în această privinţă. Pot exista însă într-o altă problemă... Pe aceste bunuri materiale ale «civilizaţiei» unui popor, d. C. Rădulescu-Motru, ca şi mulţi alţi critici le socotesc lipsite de valoare. Nu tot aşa şi noi. Drumul de la cultură la civilizaţie nu e ireversibil ; devenind condiţiile vieţii noastre, aceste bunuri materiale intră în deprinderi şi se prefac, cu timpul, prin adaptarea la unitatea noastră temperamentală, în valori sufleteşti ; cu alte cuvinte, civilizaţia se transformă în cultură." [13]

Lovinescu rămîne astfel pe o poziţie consecventă cu vechea sa polemică împotriva teoriei formelor fără fond : „Se cunoaşte lupta lui Maiorescu împotriva formelor fără fond — scria el. Avem cadre aurite ; n-avem însă tablouri. Avem Academie, n-avem însă o mişcare culturală reală... Am pornit deci pe un drum greşit... Cît timp nu avem o pictură originală, n-avem nevoie de şcoli de bele-arte ; cît timp n-avem o literatură dramatică de valoare, n-avem nevoie de conservatoare şi de Teatre Naţionale ; cît timp n-avem profesori bine pregătiţi şi o mişcare ştiinţifică serioasă, n-avem nevoie de universităţi şi de academii. «Forma fără fond, scria Maiorescu, nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimiceşte un mijloc de cultură. Şi, prin ur-

mare, vom zice : este mai bine să nu facem o pinacotecă de loc decît să facem o pinacotecă rea.»" Lovinescu demonstrează inconsistența și falsa rigurozitate științifică a acestei teze atît de larg răspîndite în ideologia vremii și acceptate chiar și de Gherea : „Teoria pare riguros științifică — spune Lovinescu — funcția creează organul, și nu organul funcția. În ordinea morală însă și organul creează uneori funcțiunea... O formă fără fond e negreșit o simulare. Este însă și o *stimulare*... Forma fără fond nu trebuie deci înlăturată ca ceva dăunător culturii... Mai bine o pinacotecă rea decît de loc, mai bine un Teatru Național rău decît nici unul..." ; „progresul nostru cultural nu se poate tăgădui. Forma n-a împiedicat deci fondul ; l-a și ajutat și chiar prin exercițiul continuu al unor simulacre, a ajuns în unele părți să răspundă, în sfîrșit, unui fond potrivit. O operă românească mediocră este un omagiu adus unor viitoare opere bune. E o forță în devenire." [14]

Lovinescu nu s-a mărginit doar la precizarea teoretică a acestei poziții. În viața literară el a sprijinit întotdeauna, așa cum vom vedea, promovarea valorilor culturii naționale ; în acest spirit a apărat cu consecvență repertoriul românesc al Teatrului Național de avalanșa pieselor bulevardiere străine într-o perioadă cînd în dramaturgia națională se simțea nevoia unui îndemn stimulator. La numirea lui Al. Brătescu-Voinești în funcția de director general al Teatrului Național, criticul cerea „de la un scriitor robust și fecund... o încredere tot atît de robustă în destinele literaturii naționale". Sub titlul *Ceea ce nu se mai poate* (*Sburătorul*, nr. 8, 3 iulie 1920) respingea cu indignare prezența repertoriului bulevardier al teatrului occidental pe scena Naționalului, amintind „conștiința datoriei ce avem față de cultura română" : „Teatrul Național e făcut să joace piese românești — scria el. În afară de repertoriul clasic, mare și necontestat, în afară de Sophocle sau de Shakespeare, în afară de Molière sau de Ibsen, Teatrul Național nu poate juca sub nici un cuvînt *Nepotelul* sau *Bărbații Leontinei*." Direcția era chemată „să aibă în vedere

interesul culturii naționale. Cu acest gînd au pornit, de altfel, scriitorii și bărbații politici ai generației trecute la întemeierea *Societății Filarmonice*. În afară de frumosul necontestat, care e un factor educativ și cultural prin însăși prezentarea lui, Teatrul Național nu poate avea alt țel decît încurajarea literaturii naționale, cu orice fel de sacrificii. Nu va evita mediocritatea. Cu putință. E preferabilă însă mediocritatea națională mediocrității străine ; ocolind Scyla să nu dăm peste Caribda. Simularea e și o stimulare ; încurajarea temporară a mediocrității precipită mersul progresului și e datoria noastră să-l ajutăm chiar cu riscul protestării legitime a artiștilor și cu oarecari neplăceri bugetare. O țară care-și suportă cu atîta dărnicie viițiile și parazitismul trebuie să-și suporte și literatura. E cea mai mare dintre obligații și cea mai neînsemnată dintre jertfe. Nu se mai poate reveni la vechiul sistem al pieselor bulevardiere și al comediilor cu humor tudesc. Conștiința vremii nu va mai îngădui reluarea unei tradiții facile..."

Aceste elemente — necesitatea de a ne încadra în ritmul și stadiul actual al civilizației și culturii universale și în același timp îndemnul de a promova valorile culturii naționale — sînt strîns legate în concepția și activitatea lui Lovinescu.

Critica marxistă e datoare să releve valoarea acestei laturi lucide, ofensive a ideologiei lovinesciene, tăișul ei polemic, îndreptat împotriva unui întreg curent al sociologiei reacționare a vremii. Lovinescu denunța cu fermitate caracterul retrograd al elogiului nostalgic adus de Rădulescu-Motru „fondului propriu" al sufletului oriental, „moștenit de veacuri" de poporul român, încremenit în „deprinderile sale din trecut... ieșite în mod natural din viața unui popor pastoral și de mică agricultură, obișnuit să conteze mai mult pe dăruirea naturii decît pe disciplina muncii". Criticul releva substratul acestei apologii a structurii feudale a societății românești, tendința conservatoare de discreditare a civilizației și drepturilor politice dezvoltate în capitalism, identificînd în concepția lui Rădulescu-Motru un ecou al sociologiei reacționare pro-

movate de „mai toți istoricii culturali germani, de la Chamberlain pînă la Oswald Spengler".

Aceste trăsături ale gîndirii sociologice lovinesciene, considerate în ansamblul sociologiei burgheze europene a epocii, sînt puse în valoare într-o analiză pătrunzătoare, larg argumentată în studiul lui N. Tertulian, și încercarea mai recentă a lui Ov. S. Crohmălniceanu de a eticheta sumar ideologia lovinesciană în afara cadrului istoric și a curentelor împotriva cărora e îndreptată se soldează, după părerea noastră, cu un mare pas înapoi. „Numai după ce am înțeles pe deplin semnificația reală, de clasă, pe care o avea în sociologia burgheză de tip germanic apologia *culturii* și defăimarea civilizației — scrie N. Tertulian — crearea unei tensiuni artificiale între *cultură* și *civilizație*, elogiul *sufletului colectiv, organic*, în contrast cu impersonalitatea seacă a vieții citadine din democrațiile moderne — ca o atitudine paseistă de simpatie disimulată pentru formele sociale revolute, pentru stările de spirit gregare, «anistorice», antidemocratice — numai după aceasta putem prețui la dreapta ei măsură valoarea inițiativei lovinesciene de reabilitare a conceptului de *civilizație*, semnificația sociologică net pozitivă — antipaseistă, anticonservatoare, antitradiționalistă — a acestei inițiative, valoarea reală a polemicii sale ferme împotriva tuturor acelora care tindeau să considere cuceririle «democrației burgheze» moderne ale «civilizației» drept o alienare a sufletului organic — pretins iremediabil conservator și rural-medieval al poporului român". [15]

Această disociere ni se pare importantă și credem că trebuie să stea mai mult în atenția noastră : nu o dată în studii de istorie literară se trece cu ușurință peste contradicțiile ideologiei burgheze dintre cele două războaie mondiale, și se înglobează într-un tablou schematic fenomene divergente, analizate după un criteriu extrinsec istoriei, la adăpostul unui virtual clopot de sticlă, care nu poate oferi decît o viziune atomizantă.

Privite în contextul realității istorice, liniile de forță ale ideologiei lovinesciene se îndreaptă, nu întîm-

plător, către *reabilitarea tradițiilor progresiste ale pașoptismului*, atacate și discreditate consecvent de ideologia retrogradă, idealizatoare a vechii structuri feudale, începînd cu junimismul, continuînd cu sămănătorismul și sfîrșind cu tradiționalismul „gîndirist" de esență fascistă.

Lovinescu are meritul de a fi respins atacurile ideologiei retrograde împotriva revoluției de la 1848, de a fi demonstrat valoarea istorică a tradiției pașoptiste în evoluția societății românești : „Revoluțiile se înăbușe ușor ; după o scurtă epocă de reacțiune, efectele lor apar însă biruitoare. Constituția de la Islaz n-a fost, desigur, o operă de maturitate politică, nici n-a intrat în faza unei serioase aplicări ; de n-o înăbușeau turcii în sîngele pompierilor de pe Dealul Spirii și teroarea reacționară a măsurilor generalului Duhamel, s-ar fi prăbușit poate și prin ideologia divergentă a căpeteniilor și prin dușmănii personale. Privită într-un plan istoric, sugrumarea ei prin forța armată n-are nici o însemnătate. Creînd o stare de spirit și o atmosferă revoluționară, ea a servit ca punct de plecare al formației civilizației române ; iată adevărata-i semnificare... Rupînd cu trecutul imediat și istoric și, deci, cu doctrina evoluției lente ce ne-ar fi menținut multă vreme în cadrul Regulamentului organic, pașoptiștii au făcut din revoluție principiul generator al civilizației noastre, singurul, de altfel, posibil popoarelor tinere, împotriva căruia în zadar s-au ridicat forțele tradiționalismului." [16]

Concluzia primului volum al *Istoriei civilizației române moderne*, consacrat „forțelor revoluționare", este dezvoltată cu noi argumente în demonstrația volumului al doilea, „forțele reacționare" : „Învinuiți a fi lucrat împotriva sensului istoric, pașoptiștii au mers în realitate în sensul determinismului social, scria Lovinescu ; ridicîndu-se în numele continuității și al tradiției, oamenii de la 1866 s-au opus acestui determinism și au reflectat o ideologie evoluționistă fără nici o corespondență cu momentul nostru istoric." [17]

Critica ideologiei conservatoare, junimiste s-a împletit cu critica ideologiei sămănătoriste și poporaniste. „Explicînd formația civilizației române pe cale revoluționară — scria Lovinescu în *Memoriile* sale — și aprobînd-o întrucît o privește ca ineluctabilă, am luat așadar poziție împotriva ideologiei întregii culturi române din jumătatea veacului al XIX-lea și mai ales împotriva junimiștilor, dușmanii cei mai autentici ai procesului nostru de formație." Lovinescu a caracterizat în termeni foarte aspri „ideologia reacționară a «Junimii»", care „a încercat să se pună de-a curmezișul evoluției firești a literaturii", pentru faptul că „a abătut interesul spre vechea clasă a boierimii în proces de dispariție" ; „însuflețită de ură împotriva burgheziei, reacțiunea junimistă nu și-a găsit așadar punctul de sprijin decît numai într-unul din cei doi «factori istorici» ai poporului român, în boierime ; abia la începutul veacului XX... prin acțiunea domnului N. Iorga, sensul reacțiunii împotriva burgheziei și deci a evoluției firești a civilizației noastre s-a lărgit, de la boierime, și la celălalt «factor istoric» al poporului nostru, la țărănime" ; „este inutil să mai insistăm și aici — scria în continuare Lovinescu — asupra misticismului țărănesc dezlănțuit prin mișcarea sămănătoristă... Importantă e numai constatarea alianței sămănătoriste-junimiste într-un bloc unic, împotriva formației burgheziei naționale și, deci, împotriva evoluției firești a civilizației noastre, prin crearea unei literaturi care, oricum s-ar prezenta sub raportul estetic, rămîne anacronică sub raportul tendinței sociale." Analiza e dusă mai departe, pînă în „momentul producerii unei adevărate ideologii cu caracter de misticism, care a încercat și încearcă încă să stăvilească liberul mers al dezvoltării sociale ;... ...de aici întoarcerea spre ortodoxie a «Gîndirii»".

Îi revine lui Lovinescu marele merit de a fi sesizat esența ideologică, substratul unui proces extrem de complex, în decursul căruia între o serie de curente literare, divergente în faza lor inițială, se stabilesc relații de continuitate, interferențe de program, în funcție de poziția comună față de evoluția politică a

societății românești. Filiația junimism-sămănătorism-gîndirism și traducerea ei în creația literară, caracterul retrograd, involutiv al acestei direcții în cultura românească au fost denunțate cu vigoare în repetate rînduri, constituind obiectivul principal al adversității lovinesciene de-a lungul întregii activități.

Poporanismul a fost analizat cu judiciozitate în multe privințe. „Prin negarea posibilității unui capitalism român și a unei industrii naționale — arăta Lovinescu — poporanismul afirmă necesitatea menținerii unui stat pur agrar, a cărui industrie n-ar trece dincolo de industria casnică ; cu alte cuvinte, el își închipuie că în mijlocul unei civilizații burgheze e cu putință să dezvoltăm în cadrul țării noastre o civilizație agrară. De aici caracterul lui hibrid : de o parte acceptarea tuturor formelor democrațiilor burgheze din apus, iar pe de alta, creația unei structuri economice medievale..."

Meritele lui Lovinescu în combaterea sămănătorismului și poporanismului se reduc, însă, la respingerea justificată a concepției conservatoare, retrograde, idealizatoare a spiritului feudal, potrivnice dezvoltării sociale a țării ; poziția în numele căreia s-a desfășurat această critică a fost însă admirația apologetică față de liberalismul burghez și opacitatea față de puternicele conflicte de clasă care brăzdau societatea vremii. În ciuda faptului că a semnalat existența unor revendicări sociale în cadrul poporanismului și că uneori a indicat deosebirea dintre grupul de scriitori ai *Vieții românești* și ideologia poporanistă a lui Stere, acestea rămîn simple notări incidentale, lăturalnice ; Lovinescu s-a dovedit nereceptiv față de linia democratică promovată timp îndelungat de *Viața românească*, în ciuda erorilor și limitelor ei, față de contribuția lui Ibrăileanu în dezvoltarea unei literaturi progresiste, asimilînd, în mod simplist, literatura creată sub influența poporanistă cu „o continuare a sămănătorismului".

Pe de altă parte, se cuvine să arătăm că, în ciuda opacității manifestate față de mișcarea muncitorească, în ciuda faptului că în anumite momente chema „cla-

sele dirigente" la represiune, ca în timpul grevei generale din 1920 (vezi *Sburătorul*, nr. 26, 6 noiembrie 1920), în gîndirea lui Lovinescu a existat o sclipire de înțelegere față de caracterul revoluționar al primului stat socialist din lume. „Bolșevismul reprezintă o revoluție, fascismul o involuție..." scria Lovinescu în titlul rezumativ al unui capitol din *Istoria civilizației române moderne*. Convins că „spiritul veacului" se exprimă prin formula democrației burgheze, el a reușit, totuși, să sesizeze că „bolșevismul reprezintă o idee anticipată, o formulă de viață pe care milioane de oameni o cred formula societăților viitoare ; numai evoluția socială ulterioară va rezolva problema posibilității socializării mijloacelor de producție. În acest sens, bolșevismul reprezintă, prin urmare, cel puțin teoretic, un principiu de viitor, dacă nu chiar de progres." Deși adept fervent al liberalismului burghez, Lovinescu a înțeles faptul că „atitudinea negativă" a primului stat socialist față de forțele vechii orînduiri „își găsește justificarea în epoca de tranziție pe care, din pricina rezistenței întîmpinate, o impune orice revoluție socială". [18]

Valoarea acestor elemente lucide, raționale din sociologia lovinesciană își are importanța ei atît în contextul ideologiei epocii, cît și — după cum vom vedea — în felul în care se repercutează în opera criticului. A le nega însemnătatea și a le transforma în obiect al criticii noastre înseamnă, de fapt, a blama tocmai ceea ce se cere apreciat și a eluda în felul acesta realele erori ale ideologiei lovinesciene, acele trăsături care poartă semnificația categorică a idealizării oarbe a mișcării liberale, urmărite cu elogii pînă și în compromisurile și trădările cele mai evidente. Sfera de idei a acestei apologii partizane atrage ca un magnet datele demonstrației, topind elementele raționale ale analizei fenomenelor sociale, sacrificîndu-le concluziei aprioric stabilite : burghezia liberală este „purtătoarea semințelor civilizației române". Pentru susținerea acestei teze, Lovinescu construiește o întreagă rețea de explicații, cu atît mai contorsio-

nate şi mai şubrede cu cît expunerea lor logică nu putea ocoli relatarea unor fenomene istorice în netă discordanţă cu concluziile teoretice.

Primul argument de care avea nevoie Lovinescu în susţinerea acestei teze era ideea inexistenţei vreunui conflict de clasă ca mobil al revoluţiei paşoptiste. Ceea ce este curios în desfăşurarea acestei demonstraţii este aparenţa ei perfect logică: pentru a eluda mobilul intern politic şi economic al revoluţiei, Lovinescu se referă, tot timpul, nu la Bălcescu şi la masele largi ale poporului, ci la acele elemente ale guvernului provizoriu — fraţii Brătianu, C. A. Rosetti — care au reprezentat după propria sa apreciere „elementele utopice". Revoluţia, constituţia de la 9 iunie, pe care o caracterizează drept „adevăratul punct de plecare al unei noi orientări a poporului nostru", „gestul simbolic" prin care s-a schimbat „axa vieţii noastre politice şi culturale", de care „se leagă viitoarea formaţie revoluţionară a civilizaţiei româneşti" — toate acestea nu izvorăsc pentru Lovinescu din necesităţile interne ale societăţii româneşti, din puternicele contradicţii sociale şi politice care au generat efervescenţa revoluţionară a maselor, ci din „contagiunea ideologică", spirituală, cu Apusul, din propagarea „spiritului veacului". Revărsîndu-şi, pe drept cuvînt, ironia fie asupra caracterului utopic, naiv şi sentimental al concepţiilor unui C. A. Rosetti, de pildă, fie asupra unor fragmente din *Proclamaţia de la Islaz,* care propagau „armonia socială", fie asupra celor ce „îşi închipuiau... că măsurile lor vor împăca toate stările", Lovinescu conchidea, însă, că dacă în concepţia acestor conducători nu se reflectaseră conflictele de clasă, atunci desigur că aceste conflicte nici nu existau. Confuzia şi caracterul contradictoriu al demonstraţiei se împletesc atît de strîns, încît Lovinescu ajunge să îşi susţină teza cu argumente care puneau şi mai puternic în relief absurditatea ei: „Venind pe cale de contagiune ideologică şi în lipsă de orice cunoştinţă de psihologie socială, conducătorii revoluţiei îşi închipuiau, în adevăr, că măsurile lor vor împăca toate

stările: «Boierii n-au nici un cuvînt a nu primi, se rostește cu naivitate *Proclamația*, pentru că nu pierd nimic, și mai vîrtos, vor da lumii o dovadă de frumosul suflet ce caracterizează totdeauna pe cei mari ai țării». Vom vedea, mai pe urmă, de ce «frumos suflet» au dat dovadă boierii", comentează Lovinescu, completîndu-și demonstrația cu evocarea dezbaterilor din comisia proprietății, „la a cărei primă ședință... C. A. Rosetti rostea în numele guvernului aceste cuvinte pline de candoare revoluționară: «Singurul nor ce a întunecat libertatea noastră a fost chestia proprietății. Însă acum nu ne mai temem, pentru că această adunare, în care se află unul lîngă altul cel bogat cu cel sărac... în această adunare, zic, făcută întocmai după cuvintele lui Isus, Dumnezeu va fi în mijlocul ei, și acolo unde este Dumnezeu, toți sînt frați, și gurile, cînd se deschid spre a vorbi, răsuflînd aerul cel curat al frăției, vor rosti legea lui Dumnezeu...» Gurile s-au deschis — continuă Lovinescu — nu pentru a rosti legea lui Dumnezeu, ci pentru a-și arunca grele învinuiri reciproce: «Seanțele începînd a fi tulburate — constata cu melancolie ultimul proces-verbal — dialogurile nu s-au putut însemna, fiind vorbele repezi și înfocate». Vorbeau oamenii limba deosebită a intereselor de clasă." [19]

În ciuda relatării amănunțite a numeroase dovezi din care reieșea cu claritate faptul că exista „o limbă deosebită a intereselor de clasă", Lovinescu își fundamentează concluzia pe „discursul lui Rosetti la comisia proprietății", pe „actele publice ale guvernului provizor", adică tocmai pe caracterul șovăielnic al aripei „falșilor liberali": „Acțiunea lor n-a fost așadar, cum susține materialismul istoric, expresia unui conflict de forțe sociale, ci ecoul unei ideologii umanitare fără nici un substrat economic".

O asemenea concluzie, care răsturna cu capul în jos întreg tabloul desfășurării revoluționare a evenimentelor nu se putea trage decît supunînd aceleiași răsturnări mistificatoare rolul realelor forțe revoluționare ale epocii. Elogiul lui Lovinescu se îndreaptă tocmai către elementele a căror „candoare" utopică o

ironizase, tocmai către C. A. Rosetti şi Ion Brătianu, „oameni sentimentali, dar nu de cugetare", incapabili „de a studia deci chestiunile înainte de a vorbi de dînsele" — cum îi caracterizase Bălcescu — şi minimalizează personalitatea şi rolul celui mai luminat şi mai înaintat exponent al mişcării paşoptiste : „Şi Nicolai Bălcescu era un revoluţionar, nu însă şi un liberal şi republican în sensul Brătienilor şi al lui Rosetti", notează el ; întreaga activitate de istoric şi luptător a lui Bălcescu, cel care înţelesese că „revoluţia română de la 1848 n-a fost un fenomen neregulat, efemer, fără trecut şi viitor, fără altă cauză decît voinţa întîmplătoare a unei minorităţi, sau mişcarea generală europeană", că „revoluţia generală fu ocazia, iar nu cauza revoluţiei române", este ironizată de Lovinescu prin comentarii de o obtuzitate flagrantă : „Ridicat de jos, era democrat ; istoric, avea obsesia trecutului şi a «celor optsprezece veacuri de trude, suferinţe şi lucrare a poporului român». Numai gîndindu-se la «popol», Rosetti plîngea ; lui Bălcescu îi trebuiau «acele optsprezece veacuri»... Rosetti şi Brătianu se răzimau în acţiunea lor pe orăşeni ; Bălcescu era un rural..." [20] etc., etc.

Tiradele apologetice ale lui Lovinescu însoţesc comentarea activităţii liberalismului brătienist, chiar şi în etapa în care spiritul „monstruoasei coaliţii" se profila închegat şi activ peste idealurile trădate ale paşoptismului şi ale „ruralului" Bălcescu ; dacă iniţiativele utopice şi discursurile care făceau apel la armonie în momentul 1848 atrăgeau ironia justificată a lui Lovinescu, de data aceasta, amînarea „chestiei agrare" în 1862 de către Brătianu, apelul lui „să nu atingem chestia proprietăţii, să căutăm întîi a înfrăţi spiritele, a lumina pe ambele părţi" este comentat cu aprobare. Abandonarea idealurilor paşoptiste, împletirea intereselor burghezo-feudale, întreg cortegiul de anomalii adus de structura hibridă a monstruoasei coaliţii găsesc în Lovinescu cea mai deplină aprobare. „Mulţumită cumînteniei ţăranului român, dar şi perspicacităţii şi perseverenţei bărbaţilor noştri politici [...], trecerea de la feudalism (pe baza dijmei, clăcii etc.) la

proprietatea privată, liberă de orice obligație nu s-a făcut nici pe una din aceste căi revoluționare și sîngeroase, ci printr-o fază de tranziție, în care proprietatea pămîntului a devenit burgheză, pe cînd munca a rămas feudală. Iată sensul și necesitatea istorică a neoiobăgismului." [21]

Apologia lovinesciană însoțește fidel degringolada „liberalismului revoluționar", continuînd să aureoleze drumul involutiv, al unei burghezii care se dovedise neputincioasă, neinteresată în îndeplinirea propriei ei misiuni istorice ; partidul liberal, „partid de conservare socială, care încearcă să împace interesele, deopotrivă de scumpe pentru dînsul, ale marii proprietăți cu acelea ale capitalismului propriu-zis" — așa cum îl caracterizase foarte bine Petre Micescu — rămăsese pentru Lovinescu fermentul revoluționar al societății românești, idealizat în termeni ditirambici, realizatorul României industriale, al „României regenerate", „care se ridică, crește și se întărește necurmat" !

Din moment ce elogiul se îndrepta tocmai spre elementele care trădaseră cauza revoluției, logica internă a unei asemenea opțiuni implica, în ciuda evidenței, desconsiderarea factorului esențial, interesat în succesul mișcării pașoptiste : masele largi ale poporului. Concepută ca o emanație a unei ideologii umanitare, fără substrat economic, revoluția se declanșase deci datorită unor minți luminate de „spiritul veacului", cărora, neavînd nici o legătură și nici o obligație față de mase, nu li se putea imputa deci nici trădarea intereselor mulțimii. Eliminînd orice legături cauzale între izbucnirea revoluției și puternicele contradicții de clasă ale societății românești, Lovinescu va privi acțiunea maselor orășenești și țărănești drept o rezultantă a operei propagandiștilor („ideea și-a imprimat acțiunea asupra materiei : *mens agitat molem*" [22]), și nicidecum drept realul factor motor al evenimentelor ; masele „au sprijinit mișcarea revoluționarilor noștri pornită de sus în jos, pe cale ideologică" [23].

În limitele acestei viziuni, unele considerații concesive la adresa maselor se îndreptau exclusiv către „masele urbane", către „orășeni" („e neîndoios că revoluționarii s-au sprijinit pe masele urbane", conchide Lovinescu), în timp ce țărănimea este socotită „o masă amorfă ; nici o revoluție nu se poate bizui pe ea" [24]. Asemenea aprecieri revin insistent în întreaga carte ; atribuind claselor urbane „conducătoare", „superioare" receptivitatea față de influența elementelor noi ale civilizației și, deci, rolul de ferment al progresului social, în opoziție cu „iremediabila inerție sufletească a claselor rurale", Lovinescu introduce un întreg hățiș de amendamente și disocieri. „Plasticitatea claselor superioare poate fi de altfel divers apreciată. Privită prin prisma interesului național, ea devine în anumite împrejurări o primejdie" [25], scrie el. (În volumul consacrat „forțelor revoluționare" Lovinescu relevase, de altfel, într-un întreg capitol, *Considerațiuni asupra sentimentului patriotic în trecutul nostru*, permeabilitatea „păturilor conducătoare" față de interesele potrivnice națiunii : „Făcînd politică turcească, rusească sau austriacă, uneltind la Constantinopole, la Petersburg sau la Viena, boierii nu-și urmăreau, de fapt, decît propriile lor interese... Identificîndu-se cu privilegiul, patria a devenit astfel, pentru dînșii, expresia unui interes de clasă." [26]) Demonstrînd că „prin imitația superiorului sau prin mlădiere sufletească clasele superioare ale tuturor popoarelor sînt dispuse la deznaționalizare" [27], Lovinescu opune exemplul contrastant al „imensei mase a țărănimii", care „sub subțirea pătură a acestei boierimi și-a purtat mai departe sumanul, cușma și pletele dacilor de pe columna lui Traian..." Opoziția nu are însă pentru Lovinescu și valoare exemplară ; „această neclintire — completează el — nu reprezintă și o superioritate sufletească. Dimpotrivă, de cele mai multe ori ea pornește dintr-o iremediabilă inerție sufletească, dintr-o incapacitate absolută de adaptare la împrejurări schimbate, la deprinderi, limbă și oameni noi... Naționalitate, în cazul acesta, se confundă cu pasivitate și cu incapacitate de adaptare."

În cele din urmă, asemenea disocieri alcătuiesc din aluviuni succesive o concepție pe cît de persistentă, pe atît de contradictorie în traducerile ei literare, concepție pe care se va bizui una dintre ideile centrale ale întregii opere lovinesciene : ireductibila opoziție între clasele urbane și clasele rurale, proiectată asupra întregii istorii a civilizației și culturii omenești. Privite ca unități omogene, închise și perfect armonice în întregul lor, „clasele urbane" și „clasele rurale" se substituie în viziunea lovinesciană adevăratelor forțe motrice ale dezvoltării societății. „Stratificarea socială a tuturor popoarelor — susține el — poate fi privită, așadar, ca o fericire : la temelie, o țărănime numeroasă, inertă, pasivă, tradițională, păstrătoare a naționalității, și deasupra, clasele superioare, nobile odinioară, urbane astăzi, inteligente, receptive, prin care se introduc toate elementele civilizației universale și care, prin urmare, constituie adevăratul factor al progresului." [28]

După cum se vede, o adevărată ramificație de teorii divergente, un amestec de afirmații categorice și de demonstrații ambigue, totul plutind într-o confuzie generală, care îl face pe Lovinescu să îl respingă pe Marx cu argumente din Engels, să îl identifice pe Zeletin cu reprezentantul „materialismului istoric român" și să-l combată ca atare, să critice insuficiența informației marxiste la Gherea, infirmîndu-i teoriile cu citate din Marx, să exalte rolul revoluționar al liberalismului românesc în industrializarea țării și să-i laude, totodată, alianța și compromisul cu marea moșierime feudală ; să aureoleze progresul și armonia socială, aduse de capitalism, și să-l acuze, în același timp, pe Gherea că nu vede mizeria pe care ar aduce-o capitalismul prin desființarea „neoiobăgiei" ; să înșiruie cu lux de amănunte dovezile „învrăjbirii" de clasă și ale participării masive a țărănimii și a maselor orășenești la mișcarea pașoptistă și să nege totodată existența vreunui substrat economic în declanșarea revoluției, să remarce cu bogăție de argumente slăbiciunea burgheziei în Moldova și să invoce, totuși, drept cauză a eșecului revoluției moldovene... „rasa

molcomă a moldovenilor" — toate acestea şi încă multe altele dau ca rezultantă o construcţie hibridă, descurajantă aproape prin incongruenţa ei haotică.

Lovinescu a încercat să îi stabilească totuşi un ax central ; un asemenea conglomerat de teze contradictorii nu îşi putea acoperi inconsistenţa decît la adăpostul unei teorii idealiste, învestite cu rolul de substanţă catalizatoare. Lovinescu îşi extrage, deci, armătura filozofică din sociologia idealistă franceză, din psihologismul lui Gabriel Tarde, care consideră *factorul unic al imitaţiei* drept principiul de formaţie a tuturor societăţilor ; în lumina acestei teorii, societatea omenească e privită „ca o reuniune de indivizi ce se imită între dînşii" ; punctul de plecare al sociologiei lui Tarde este *individul*, considerat ca element autonom, iar fenomenul social, un simplu act individual repetat. Deşi remarcă faptul că se află în faţa „unei teorii controversate şi aprig combătute de alţi sociologi pentru care individul nu are realitate în afară de societate" [29], deşi viziunea idealistă, atomizantă a lui Tarde se află la polul opus conceptului de sincronism, aşa cum îl definise în repetate rînduri, Lovinescu adoptă, totuşi, tezele lui Tarde drept unica explicaţie a fenomenelor istorice : „punem totuşi în imitaţie principiul formaţiei instituţiilor noastre şi elementul esenţial al formaţiei instituţiilor tuturor popoarelor" [30]. Acest proces de imitaţie se petrece de sus în jos, de la superior la inferior. Noţiunea de superioritate variind după epoci, elementele plastice şi receptive la cucerirea civilizaţiei în epoca modernă sînt „marile aglomeraţii orăşeneşti", care deschid drum tuturor înnoirilor : „Capitalele, porturile, cu deosebire, fiind porii prin care se absoarbe şuvoiul tuturor înnoirilor, civilizaţiile moderne au devenit astfel exclusiv citadine : lumina nu vine de la sate" [31]. Şi deoarece „mecanismul oricărei imitaţii se descompune în două elemente esenţiale", în „transplantarea integrală a invenţiei" şi apoi în „prelucrarea ei prin adaptări succesive la spiritul rasei", deoarece „originalitatea se va arăta numai prin adaptarea formelor împrumutate, Lovinescu se conformează şi el princi-

piului, „adaptînd" teoria lui Tarde prin modificarea uneia dintre tezele sale: imitația pornește, după Tarde, dinăuntru în afară, *ab interioribus ad exteriora;* Lovinescu inversează acest principiu susținînd că imitația se produce în realitate prin adoptarea formelor, care atrag apoi și adaptarea conținutului. Între „popoarele ajunse la maturitate sau cu o egală civilizație", imitația se petrece „parțial și selectiv", iar în împrejurările în care nivelul de civilizație a celor două popoare e disproporționat, imitația este integrală; în asemenea cazuri, „caracterul de integralitate se reduce, în realitate, la superficialitate". Formele se cer adaptate: „trecînd de la un mediu la altul, ideea se refractă: unghiul de refracție constituie originalitatea fiecărui popor".

După cum se observă, și în teoria menită să îi slujească drept fundament filozofic e evidentă aceeași ambiguă împletire a unor observații lucide și a unor teze idealiste, ca și în considerațiile istorice propriuzise asupra evoluției societății românești: la suprafață ne întîmpină, uneori, descripția unor fenomene reale — concentrarea cuceririlor civilizației moderne în marile metropole, în marile aglomerări urbane, larga interdependență a națiunilor moderne, propagarea și adaptarea rapidă de către toate popoarele a ultimelor cuceriri ale științei și tehnicii, ale producției spirituale a omenirii*. Explicația cauzală a fenomenelor este însă de natură idealistă, imitația desfășurîndu-se orbește, și nu în virtutea unor necesități

* Avem de-a face, evident, cu preluarea foarte simplistă, schematică a unor teze principale existente în *Manifestul Partidului Comunist*, întoarse însă cu „capul în jos", așa cum se întîmplă deseori în interpretarea lui Lovinescu: „In locul vechii izolări locale și naționale și al satisfacerii necesităților cu produse proprii, se dezvoltă schimbul universal, interdependența universală a națiunilor. Și acest lucru e valabil atît pentru producția materială, cît și pentru cea spirituală. Unilateralitatea și mărginirea națională devin din ce în ce mai cu neputință, și din numeroasele literaturi naționale și locale ia naștere o literatură universală.

Burghezia, prin rapida perfecționare a tuturor uneltelor de producție, prin comunicațiile infinit înlesnite, antrenează în civilizație toate națiunile, pînă și pe cele mai barbare. Prețurile ieftine ale mărfurilor ei sînt artileria grea, cu care doboară toate zidurile chinezești, cu care silește să capituleze chiar cea

obiective, de ordin intern, în urma unui proces organic de determinare lăuntrică, ci vehiculată de psihologia receptivă a claselor superioare, „urbane", în luptă cu inerția secular a „claselor rurale", într-o societate armonică, dominată de „democrația" liberalismului burghez.

*

Deși cu un sfert de veac în urmă admiratorii lui Lovinescu remarcau cu mirare că cel ce a susținut ideologia liberalismului român în cultură „n-a fost purtat în nici un car triumfal la timpul potrivit", faptul nu constituie nicidecum o scăpare întîmplătoare sau o simplă ciudățenie a destinului. Anacronic apologet al unei „democrații" burgheze ce își renegase misiunea revoluționară înainte de a o fi realizat pînă la capăt și lichidase ultimele libertăți politice, zămislind dictatura fascistă, Lovinescu a rămas un izolat chiar în mijlocul taberei în care se găsea ; apologia înălțată de el „liberalismului revoluționar al burgheziei" aureola în chip bovaric virtualități demult atrofiate, a căror simplă profilare sub imperiul actualității echivala cu replica unui personaj întîrziat, rostindu-și, din eroare, tirada patetică într-un context ce pregătea un alt deznodămînt.

Lovinescu recomanda burgheziei române „protecționismul industriei naționale", acceptînd doar în subsidiar „fără înlăturarea capitalului și a experienței străinilor". El considera că „situația de stat exclusiv

mai îndîrjită ură a barbarilor față de străini. Ea constrînge toate națiunile să-și însușească modul de producție al burgheziei, dacă nu vor să piară ; ea le silește să introducă la ele însele așa-zisa civilizație, adică să devină burgheze. Într-un cuvînt, ea își creează o lume după chipul și asemănarea ei.

Burghezia a supus satul stăpînirii orașului. Ea a creat orașe enorme, a făcut să crească considerabil populația orășenească față de cea sătească, smulgînd astfel o parte însemnată a populației din idioția vieții de la țară. Tot așa cum a adus satul într-o stare de dependență față de oraș, ea a făcut dependente țările barbare și semibarbare de cele civilizate, popoarele de țărani de popoarele de burghezi, Orientul de Occident" (Marx-Engels, *Opere*, vol. 4, Ed. Politică, 1958, p. 470).

agricol" este „o situație inferioară față de statele industriale ; independența economică — scria el — nu se poate căpăta decît prin crearea industriei naționale ; aceasta nu se poate realiza decît prin protecționism. Liberalismul economic convine unei burghezii intrate de mult în faza capitalismului industrial; țărilor ce abia evoluează spre această fază le convine însă protecționismul... Ceea ce a încetinit dezvoltarea industriei românești e încăpățînarea guvernelor de a nu recurge la experiența și participarea străinilor... Politica economică «prin noi înșine» trebuie deci înțeleasă în sensul unui protecționism al industriei naționale, fără înlăturarea capitalului și a experienței străinilor... Numai după ce vom fi trecut și de această primă fază — susținea el — se va pune problema naționalizării capitalului din toate întreprinderile industriale, formula independenței definitive a oricărui stat." [32] După cum se vede, Lovinescu expunea diletant, dar ritos, o serie de doleanțe în discordanță cu evoluția reală a structurii economice a țării. La data cînd Lovinescu își formula aceste teorii și exalta rolul „revoluționar" al burgheziei liberale și binefacerile capitalului financiar bancar, *procesul de industrializare a României se lovise de lipsa de interes a burgheziei în lichidarea completă a rămășițelor feudale din economia țării,* de faptul că cercurile capitalului financiar bancar erau strîns legate și de marea proprietate rurală și se sprijineau efectiv pe rămășițele feudale. [33]

Caracterul specific al structurii social-economice a României a fost condiționat de faptul că procesul dezvoltării industriale s-a petrecut abia în epoca imperialismului ; se știe că dezvoltarea industrială ulterioară a țării s-a săvîrșit în perioada de după război, în condițiile crizei generale a capitalismului, cînd curățirea radicală a rămășițelor feudale, care împiedicau creșterea forțelor de producție, a devenit imposibilă pentru burghezie fără o amenințare a proprietății private în genere. [34] Toate acestea au făcut ca industrializarea

capitalistă să rămînă neterminată în România burghezo-moşierească.

În strînsă legătură cu această situaţie se dezvoltă un întreg curent de propagare a „statului ţărănesc", a „democraţiei rurale", ai cărui exponenţi desfăşurau o intensă demagogie anticapitalistă ; în această pledoarie menită să asigure baza de masă a celor mai reacţionare curente politice şi ideologice din istoria României, au fost preluate ideologia poporanistă a „democraţiei rurale" promovate de Stere, ideologia „românismului" şi a „statului ţărănesc" a lui Rădulescu-Motru, teoria vînturată de Mihalache, a „statului naţional-ţărănesc", născut „pe ruinele capitalismului şi liberalismului", şi pînă la „corporatismul etnocratic" al lui Nichifor Crainic şi la întreaga propagandă a fascismului, care şi-a căutat o bază teoretică şi ideologică în sociologia ţărănistă. Toate aceste curente reprezentau tendinţa care cîştiga teren în ideologia burgheză interbelică. În aceste condiţii, apologia industrializării şi combaterea înverşunată a „statului ţărănesc", demonstrarea caracterului involutiv al acestei teorii erau departe de a mai constitui un suport ideologic convenabil pentru forţele politice în ascensiune.

În al doilea rînd, în ceea ce priveşte căile industrializării capitaliste — atît cît s-a desfăşurat ea în cadrul României burghezo-moşiereşti — la data cînd Lovinescu îşi demonstra teoriile despre garanţia pe care o oferă liberalismul în asigurarea independenţei economice a ţării (prin protecţionismul industriei naţionale, chiar în condiţiile folosirii „capitalului şi experienţei străinilor") şi preconiza „naţionalizarea capitalului din toate întreprinderile industriale", la acea dată, propagatorii liberali ai politicii „prin noi înşine", împletiseră de mult teoriile despre independenţa naţională cu goana după profituri stoarse din concesionări oneroase, după investiţii mici şi beneficii mari ; în România, capitalul străin reprezenta încă înaintea primului război mondial 82% din capitalul societăţilor industriale, dominînd deci net întreaga economie a ţării. [35]

În al treilea rînd, la data cînd Lovinescu elogia virtuțile democratice ale liberalismului, el zugrăvea în culorile cele mai calde tabloul optimist al viitorului armonios și pașnic al unei orînduiri sociale care zămislea în sînul ei dictatura celor mai reacționare forțe. În fața direcției dominante, acaparatoare, a fascismului, reprezentanți ai cercurilor financiare ale liberalismului burghez s-au dovedit în cele din urmă, în ciuda unor interese divergente, nu o piedică, ci un sprijin activ, gata de tranzacție și alianță. În aceste condiții, predicarea „democrației parlamentare" și blamarea dictaturii fasciste, caracterizarea fascismului drept o „involuție" erau departe de a reprezenta „cîntecul dorit" pentru forțele politice ce pregăteau fascizarea statului.

În această transplantare artificială a veleităților revoluționare ale momentului '48 unei burghezii intrate demult în faza compromisurilor și a renegării propriilor idealuri, constă marea orbire politică a lui Lovinescu, caracterul eronat al teoriilor sale sociologice și, în același timp, sursa însingurării, a neputinței de a se ralia și de a fi recunoscut de nici unul dintre curentele politice și ideologice ale vremii. Eclectismul, amalgamarea așa-zis „obiectivă" a unor concepții și curente divergente îl pun, în mod fatal, în situația de a intra în contradicție nu numai cu propriile sale considerații, dar și cu majoritatea curentelor ideologiei burgheze contemporane lui ; chiar și de ideologia lui Ștefan Zeletin (ce își va găsi expresia în special în lucrarea *Neoliberalismul*, apărută în 1927, deci trei ani după publicarea primului volum din ciclul *Istoriei civilizației române moderne*), cu care are atîtea puncte de contact, îl desparte categoric un element hotărîtor, esențial : Zeletin, în calitate de teoretician *„en titre"* al oligarhiei românești, a exprimat cu zel necesitățile politice ale momentului istoric, demonstrînd „utilitatea" unui regim de dictatură centrală, necesitatea de a se renunța la libertățile democratice [36], în timp ce Lovinescu exalta în permanență virtuțile regimului democrației parlamentare, învestindu-l cu așa-zisa

forță reprezentativă pe care i-ar da-o sincronismul cu „spiritul veacului".

Izolarea omului și lipsa de „oficialitate" a teoriilor sale sociologice ne ajută să înțelegem de ce „liberalismul" lui Lovinescu și întreaga teorie a „sincronismului" nu se dovediseră „sincronice" cu evoluția reală a liberalismului burgheziei românești. Ținînd seama de această cuvenită încadrare în epocă și de fondul real al tezelor lovinesciene despre protecționismul industriei naționale, caracterizarea expeditivă a teoriei lovinesciene a sincronismului drept „tendința de a grăbi penetrația imperialistă în țara noastră" ; sau „tendința sprijinirii în plan cultural a procesului prin care cercurile burgheze legate de capitalismul monopolist francez, englez și american căutau să înfeudeze cît mai complet politic și economic țara marilor puteri imperialiste din Occident" ; repetarea categorică a unor afirmații conform cărora „teoria sincronismului reflectă foarte viu tendința cercurilor burgheze românești interesate să faciliteze dominația puterilor imperialiste apusene asupra țării noastre, de a înfățișa procesul completei ei înfeudări ca un fenomen istoric firesc" (vezi Ov. S. Crohmălniceanu, cursul citat), ni se par extrem de simpliste nu numai pentru faptul că nu rezistă la o sumară examinare cronologică a evenimentelor istorice, presupunînd că am acredita această imagine caricaturală a unui Lovinescu sprijinitor al cercurilor burgheze legate de capitalismul monopolist francez, englez și american, dar și pentru că atribuie un caracter volițional unui proces mult mai complex, a cărui redare schematică nu ne poate duce decît la vulgarizare și confuzie.

Cuvintele lui Marx, referitoare la raportul dintre reprezentanții literari ai unei clase și clasa pe care o reprezintă își vădesc, în cazul lui Lovinescu, deplina aplicabilitate : „...să nu ne închipuim că reprezentanții democrației ar fi cu toții niște *shopkeepers* * sau admiratori ai acestora. Prin cultura și situația lor per-

* Băcani.

sonală, ei pot fi departe de aceştia ca cerul de pămînt!" Ceea ce face din ei reprezentanţi ai clasei — spune Marx — este faptul că „gîndirea lor *nu depăşeşte limitele pe care mic-burghezul nu le depăşeşte în viaţă*, astfel că ei sînt împinşi în teorie spre aceleaşi probleme şi soluţii spre care mic-burghezii sînt mînaţi în practică de interesul material şi de poziţia socială. Acesta este, în genere, raportul dintre *reprezentanţii politici* şi *literari* ai unei clase şi clasa pe care o reprezintă." [37]

*

Ramificaţiile sinuoase ale teoriilor sociologice lovinesciene, eclectice şi contradictorii se cer urmărite nu dintr-un simplu zel al nuanţelor — deşi nu s-ar putea spune că asemenea motive sînt de ignorat în cazul scrierilor lui Lovinescu, supuse nu o dată unor interpretări schematice — ci datorită faptului că modul în care s-au reflectat în activitatea concretă a criticului determină „mutaţii" extrem de importante, cu repercusiuni adînci în sistemul de gîndire estetică şi în critica sa literară.

La o examinare atentă, prin încrengătura derutantă a tezelor contradictorii, divergente, ni se dezvăluie logica internă a acestei desfăşurări proteice, multilaterale în sociologie, estetică, critică literară.

Teoria „sincronsimului" cu „spiritul veacului", teorie în jurul căreia criticul şi-a centrat întreaga operă, îl obligă în primul rînd, aşa cum am văzut, la acceptarea determinismului şi a condiţionării cauzale a fenomenelor. Concepţia lucidă, anticonservatoare asupra însemnătăţii momentului 1848 în dezvoltarea revoluţionară a societăţii româneşti, critica ideologiei retrograde, ostilă spiritului paşoptist, este însoţită de pledoaria pentru concordanţa principiilor estetice cu cele politice şi sociologice ; această pledoarie este tradusă în practică printr-o întreagă campanie împotriva concepţiei sămănătoriste şi poporaniste în literatură, împotriva romanţiozităţii paseiste, a lirismului idealizator al conservatorismului feudal, şi în acelaşi timp

prin promovarea activă a unei literaturi sincronice cu „spiritul veacului", o proză epică obiectivă opusă sentimentalismului idealizator, o literatură de largă cuprindere a societății burgheze românești, o poezie receptivă la cuceririle liricii veacului.

Aceste rezultante directe ale teoriei sincronismului provoacă în mod evident o serie de breșe adînci în profesiile de credință maioresciană ale lui Lovinescu ; considerațiile simpatetice față de Gherea ne apar astfel treptat nu numai simple comentarii extrinsece concepției critice lovinesciene ; în special după *Istoria civilizației române moderne* — în cadrul căreia formularea teoriei sincronismului, a interdependenței vieții materiale și spirituale a popoarelor dezvăluie logica multora dintre pozițiile receptive față de o serie de teze ale esteticii materialiste — dar și în scrierile anterioare, incluse în seria de *Critice*, Lovinescu dezbate adesea problemele literaturii, ale genezei creației, ale raportului dintre artă și societate, în lumina unor principii ale dialecticii materialiste.

Definind formula estetică a unei civilizații — în volumul de concluzii asupra *Istoriei literaturii române contemporane* — și afirmînd că această formulă „nu trebuie privită ca ceva de sine stătător, în nici o legătură cu celelalte forme ale acestei civilizații ; dimpotrivă, ea nu e decît un aspect în strînsă dependență cu celelalte aspecte, de natură religioasă, filozofică, politică și chiar economică, sau mai ales economică, după cum pretinde materialismul istoric. Conexiunea e prea evidentă pentru a mai necesita dezvoltări. Creații ale acelorași oameni ce trăiesc sub imperativul acelorași condiții istorice, toate formele culturii sînt legate între dînsele printr-o strînsă interdependență" [38] — Lovinescu se află, evident, pe o altă poziție decît cea maioresciană într-o problemă fundamentală, aceea a raportului între artă și societate.

Ideea nu rămîne doar în stadiul unor definiții, ci își găsește dezvoltare și aplicabilitate ; urmărind, de pildă, ascendentul clasicismului greco-latin în diferite perioade istorice, Lovinescu indică drept fir roșu al reînvierii acestui prestigiu faptul că el se intensifică

sau izbucnește ostentativ „de ori cîte ori împrejurările sociale și politice creează similitudini istorice“ [39]. Am văzut că această similitudine istorică, provocată de împrejurările sociale și politice, este relevată cu o deosebită rigurozitate în caracterul politic conservator, retrograd al alianței junimism-sămănătorism-gîndirism, într-un „bloc unitar“, refractar tendințelor înnoitoare în dezvoltarea socială a țării.

Acceptarea raportului de determinare cauzală între complexul factorilor materiali și morali, între „totalitatea de condiții configuratoare a vieții omenirii“, care își imprimă pecetea „asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare legate între dînsele printr-o interdependență materială și morală“ și fenomenul creației literare și artistice, îl conduce pe Lovinescu la teza mutabilității valorilor estetice în funcție de condițiile istorice ale unei epoci date. A susține că „existența unui tip estetic definitiv ar fi un fapt cert“ este pentru Lovinescu o „iluzie provocată de o serie de considerații empirice, dar nu și îndreptățită prin prezența unui criteriu obiectiv“ ; conceptul frumosului este, deci, considerat, în această lumină, o categorie „în continuă evoluție și variabilă nu numai de la popor la popor, adică de la civilizație la civilizație, ci și de la epocă la epocă — prin intervenția în mutația valorilor estetice a factorului timpului, de care trebuie să ținem seama“ [40].

Lovinescu își sprijină demonstrația pe o largă incursiune în domeniul istoriei literaturii și artei universale ; „departe de a fi absolut, invariabil și universal, în mutabilitatea lui — spune el — conceptul estetic este limitat în linie generală prin acțiunea rasei și a epocii, avînd forme variate și succesive, după rasele ce l-au creat și după epocile ce l-au determinat“. După cum se vede, Lovinescu atribuie o influență importantă factorului „rasei“, alături de factorul timpului, al epocii, de totalitatea condițiilor istorico-sociale ; adesea el dă acestui termen accepțiunea de *specific național*, „temperament etnic“, insistînd în mod justificat asupra acestui aspect.

Este de reținut faptul că preocuparea pentru rolul determinant al cauzelor social-istorice, pentru caracterul evolutiv al categoriei frumosului nu rămîne fără ecou în modul în care Lovinescu concepe factorul estetic: „el nu se prezintă separat și arbitrar, ci e implicat și interferat de o mulțime de alți factori ideologici, sau chiar economici, care fac la un loc un tot caracteristic, un stil, un *saeculum*“ [41]. Concluzia se bazează pe o serie de intervenții anterioare, care au lărgit treptat sfera discuției, au adus precizări esențiale: „Sincronismul... nu se referă numai la una din categoriile preocupărilor omenești, ci stabilește în totalitatea lor, fie ele sociale, estetice, sau economice, o interdependență ce le dă un stil și un ritm. Omul nu este o ființă abstractă sau izolată, acțiunea lui spirituală suferă presiunea atmosferei morale a veacului“. [42]

O asemenea viziune asupra conceptului estetic *implicat și interferat de o mulțime de alți factori* capătă o anumită pondere prin faptul că se răsfrînge asupra modului în care Lovinescu concepe „autonomia esteticului“. Pentru un critic ce se declară partizan al „autonomismului“ în artă, o asemenea definire a conceptului estetic, considerat nu „separat și arbitrar“, ci „implicat și interferat de o mulțime de alți factori ideologici sau chiar economici“, pare antinomică. Pentru Lovinescu, însă, nu; el consideră că problema trebuie privită „sub aspectul antinomiei sale aparente“. Conștient de această contradicție în termeni, Lovinescu se oprește în mod direct asupra ei, alăturînd o o serie de teze aparent divergente. El susține faptul că trăsătura „caracteristică epocii noastre“ constă în același timp în autonomizarea valorilor estetice față de celelalte valori etice și etnice, precum și în tendința de „sincronizare a literaturii cu evoluția societății“, deci, pe de o parte, autonomismul valorilor artei, pe de altă parte și *în același timp*, sincronizarea artei cu evoluția societății; demonstrează, de asemenea, că „explicarea unei opere prin ideologia epocii nu înseamnă decît îndreptățirea ei istorică, nu și valorificarea estetică: sincronismului trebuie să-i adău-

găm, deci, şi diferenţierea“ [43]. Ce înţelege Lovinescu prin „îndreptăţire istorică a operei“ şi prin „diferenţiere“ ? „...Scriitorii vor fi judecaţi şi din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieţii noastre sociale şi culturale şi cu multiplele întretăieri de curente ideologice, dar şi din punctul de vedere al efortului de diferenţiere faţă de ce a fost înainte, diferenţiere de material de inspiraţie, în sensul evoluţiei preocupărilor momentului istoric, şi de expresie, în sensul capacităţii limbii de a se înnoi prin imagine şi armonie.“ [44] Deci, din nou, pe de o parte, valorificare estetică şi, pe de altă parte, şi *în acelaşi timp,* sincronizare cu dezvoltarea vieţii sociale şi culturale, precum şi includerea în principiul valorificării estetice a *efortului de diferenţiere,* conceput ca „diferenţiere *de material de inspiraţie*“, *„în sensul evoluţiei preocupărilor momentului istoric“.*

Nu avem de a face cu o pendulare întîmplătoare, nemărturisită. Lovinescu abordează direct discuţia asupra „nedumeririlor“ provocate de „întrebuinţarea simultană a ambelor principii ca instrumente de investigaţie critică“ : „cum se împacă valorile estetice, care sînt valori de diferenţiere, cu principiul sincronismului, care e o valoare de coeziune ?“ Răspunsul, care precizează că problema trebuie privită *„sub aspectul antinomiei sale aparente“,* fixează o ipostază definitorie pentru înţelegerea poziţiei teoretice, rezultată din simbioza estetismului cu teoria sincronismului : „dacă sincronismul este numai o lege de existenţă a vieţii sociale, considerată în toate manifestările ei, printre care intră şi esteticul, nici «diferenţierea» nu trebuie privită decît ca o replică necesară dezvoltării şi progresului aceleiaşi vieţi sociale. Nu se poate, deci, vorbi de valori estetice ca de valori exclusiv de diferenţiere, pe cînd celelalte valori omeneşti ar fi valori de coeziune. Luată în sine, diferenţierea nu acordă o calificaţie estetică, confuziune din care pleacă multe dintre iniţiativele artei contemporane ; a face altminteri nu înseamnă, principial, a face frumos, precum elaboraţia unui material tradiţional nu presupune, principial, inesteticul“ ; „...în estetică, diferenţierea nu

constituie prin sine o valoare, ci numai o lăudabilă tendință, a cărei importanță rămîne de precizat înăuntrul cadrelor esteticii“ [45]. Valorile esteticii, demonstrează în continuare Lovinescu, „nu sînt nici în contradicție cu principiile sincronismului. Oricît de minimă și de imperceptibilă ar fi, și deși reprezintă un efort individual — în cele mai multe cazuri și mai ales în cazurile în care e valabilă — diferențierea nu e o acțiune conștientă și arbitrară ; ea însăși este determinată“ ; ea este „rezultatul perceptibil al unor cauze deseori imperceptibile. De ar fi solitară și arbitrară, acțiunea i-ar fi mediocră ; strînsul ei determinism cu momentul istoric îi dă numai un rol mai important în desfășurarea etapelor progresului. În acest sens, departe de a fi antinomică, diferențierea se înglobează ca un element decisiv în legea generală a sincronismului, sub imperiul căreia se dezvoltă viața civilizațiilor moderne.“ [46]

Asemenea poziții sînt evident tot atît de departe de estetismul *Pașilor pe nisip*, cît și de șarjarea tezismului vulgarizator adoptat de paradă ca o „concesie“ glumeață și ironizată de Ibrăileanu în urmă cu două decenii. *Demonstrarea antinomiei aparente a sincronismului și estetismului constituie o preocupare a perioadei de maturitate în evoluția concepției estetice lovinesciene, perioadă conturată prin receptarea și încorporarea tacită a unor cuceriri ale criticii românești și străine din primele decenii ale secolului al XX-lea într-o viziune eclectică, departe de orice închegare sistematică, în care cîștigă teren, ca pondere și putere de iradiere, o serie de principii situate la certă distanță de estetismul maiorescian și de izvoarele filozofice ale acestuia.*

În mod paradoxal, la unele dintre aceste principii Lovinescu a ajuns, probabil, chiar prin intermediul unora dintre lucrările celor mai străluciți reprezentanți ai esteticii idealiste a vremii, pe care, evident, le-a frecventat. Apropierile interesante și, în parte, justificate care s-au făcut între Lovinescu și Croce [47], de pildă, pot fi revelatoare, credem, printr-o raportare mai largă nu numai la „alianțele“ pe planul idealis-

mului estetic, ci și la ecourile primite din partea fostului elev al lui Antonio Labriola ; o serie de teze care par a constitui un corp *extra muros* în cadrul esteticii idealiste crociene, a evoluției lui Croce în direcția neohegelianismului de dreapta, nu pot fi privite, credem, făcînd cu totul abstracție de contactul filozofului, la începutul carierei sale, cu remarcabilul propagandist al materialismului istoric în filozofia italiană de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cu unul dintre continuatorii tendințelor progresiste, materialiste ale hegelianismului napolitan. „Antinomia aparentă" între sincronism și estetism, între un principiu de coeziune și un principiu de diferențiere, sublinierea repetată a faptului că valorile estetice sînt valori *distincte, dar nu în contradicție* cu celelalte valori încorporate în ceea ce numește Lovinescu „sincronism", ci în interdependență cu valorile sociale, naționale, morale, toate acestea, nu amintesc, oare, nu numai disocierile legitime stabilite și de Croce, ca și de Lovinescu, între artă și alte domenii ale vieții ideologice, dar, mai cu seamă, un element extrem de important, prin repercusiunile determinate în postularea autonomismului estetic, și anume, poziția esteticii crociene față de interdependența sferelor de activitate economică și spirituală — științifică, morală, artistică ? Croce le consideră sfere *distincte,* dar nu *opuse,* și explică interdependența „diferitelor forme particulare ale activității spirituale", considerate, toate, „părți constitutive ale spiritualității complete" *(„le consideriamo tutte come constitutive della compiuta spiritualità"),* aflate în aceleași raporturi de *diferențiere,* dar *nu de opoziție.*

Demonstrînd efectele aplicării rigide a triadei hegeliene la raporturile existente între diferite sfere ale vieții ideologice, Croce a combătut stabilirea arbitrară a unor relații antinomice între categoriile esteticii și categoriile moralei, filozofiei, politicii ; acestea sînt „categorii distincte" și nu opuse — scrie Croce — „sînt *unitate* și *diferențiere* totodată, constituie o înlănțuire (un nexus) sau un ritm, a cărui natură, teoria clasificației... nu este în stare să o explice" [48]. Croce

stabilește astfel o *dialectică a distinctelor,* opusă *dialecticii contrariilor.* Între noțiunea *adevăr, util, bun,* ca și între cunoașterea estetică și cunoașterea filozofică, estetica crociană stabilește raporturi de *diferențiere,* de *distingere,* infirmînd, în același timp, existența unor raporturi de opoziție și acceptînd opoziția, contradicția în dialectica interioară a fiecăreia dintre categoriile distincte: adevărat-fals, bine-rău, frumos-urît etc. *

În acest spirit, referindu-se la autonomia artei, Croce arată că *arta pentru artă* este o *antiteză aparentă* pentru „zicala artă pentru viață", „că ceea ce este într-adevăr autonom și independent" „trebuie cercetat pe ce își întemeiază independența", „cum adică arta se deosebește de morală, plăcere și filozofie și de toate celelalte lucruri". Demonstrînd în acest sens independența artei, Croce nu omite însă să precizeze: „Independența este o noțiune de relație, și sub acest aspect, absolut și independent e numai Absolutul, adică relația absolută: orice formă sau noțiune particulară e independentă, pe de o parte, și dependentă, pe de alta, adică independentă și dependentă totodată. Dacă n-ar fi așa, spiritul și realitatea în genere ar fi o serie de absoluturi juxtapuse." [49]

Dacă într-o serie de scrieri de estetică și în special de critică literară ale lui Benedetto Croce găsim teze aflate în contradicție flagrantă cu principiile idealismului estetic, acestea nu se explică numai datorită aversiunii sale particulare față de excesele poeziei moderniste, de pildă, așa cum s-a spus, ci sînt în strînsă legătură cu poziția adoptată în problema raportului dintre artă și viața socială, dintre artă și celelalte sfere ale vieții spirituale. Asemenea enunțuri, la Croce, ca și la Lovinescu, nu constituie doar o tentativă de a utiliza anumite disocieri legitime pe plan

* Dacă această concepție este lucidă și fertilă pentru estetica și critica literară crociană, în schimb, pe plan politic, ea a fost subordonată poziției revizioniste și reformiste pe care Croce a opus-o marxismului, postulînd evoluția societății prin atenuarea antitezelor și concilierea lor *„in una nuova legalità ottenuta transformisticamente"* (Antonio Gramsci: *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce,* 1962, p. 253).

gnoseologic între artă şi celelalte forme de expresie cu scopul de a proclama *autonomia absolută* a artei, ci se însoţesc totodată tocmai de o delimitare faţă de concepţia *autonomiei absolute* a artei, delimitare demonstrată cu precizări teoretice preţioase şi declanşată adesea sub presiunea unor poziţii social-politice bine determinate.

Dacă astfel de elemente apar în contradicţie spectaculoasă cu schemele estetismului pur, aceasta se datoreşte faptului că însăşi concepţia estetică generală a purtătorilor unor astfel de principii nu se mai poate încadra cu uşurinţă în sistemele *estetismului pur,* ale *autonomismului absolut.* A ţine seama de existenţa unor asemenea teze, la Croce, ca şi la Lovinescu, nu înseamnă, desigur, a le atribui semnificaţia unei concepţii materialiste, ci a constata vulnerabilitatea criticii, care îşi sprijină argumentarea pe înglobarea unor fenomene extrem de complexe, proprii esteticii idealiste din secolul XX, în tiparele idealismului estetic, postulat pe vremea lui Kant sau Schopenhauer. Forţa de iradiere a gîndirii marxiste în filozofia şi cultura europeană a secolului XX, contactul, fie şi sporadic, cu marxismul al unora dintre reprezentanţii esteticii idealiste, acuitatea deosebită a noilor probleme pe care epoca le ridică în faţa artei constituie tot atîţia factori sub acţiunea cărora nu se pot păstra intacte, neschimbate nici schemele sistemelor idealiste, care se revendicau din Kant şi Schopenhauer ; cei mai străluciţi reprezentanţi ai acestei filiere sînt determinaţi să ţină seama de o serie de principii ale dialecticii materialiste care devin cuceriri ştiinţifice universale ale gîndirii omeneşti, sparg tiparele tradiţionale ale unor sisteme idealiste, le alterează structura şi provoacă schimbări în special în modul de sublimare a sistemului estetic în practica criticii literare.

În aceste împrejurări se dezvoltă şi concepţia estetică lovinesciană, reflectînd, în mare, situaţia caracteristică anumitor tendinţe ale esteticii idealiste a secolului XX. Din acest punct de vedere, Lovinescu nu reprezintă o poziţie singulară în estetica românească dintre cele două războaie mondiale. Nici

accepția pe care o dă Tudor Vianu autonomizării artei nu este aceea de desprindere absolută a fenomenului artistic de viața socială, ci de *proces istoric* de eliberare a creației „din cercul puterilor extraestetice", care o subjugau în societatea primitivă — îndeletnicirile practice, magice, erotice — și care o transformau într-un fenomen *pantonomic*, „într-o totalitate nediferențiată" ; „în societățile culte — scria el — diferențierea treptată a conținutului social ipostazează arta în forma unei activități separate, care poate fi sprijinită de factorii eteronomici ai vieții sociale, dar nu se mai confundă cu ei" [50]. În acest sens, al eliberării artei de sub comandamentul religiei în primul rînd, se referă Tudor Vianu la „descătușarea forțelor artistice creatoare" ca „un efect fericit" al autonomizării artei, și dă drept exemplu de „epocă prin excelență a autonomiei artei" tocmai veacul al XIX-lea cu a sa „galerie de puteri artistice de prim ordin", adică veacul înfloririi realismului critic, iar scriitorii și artiștii pe care-i citează în sprijinul demonstrației sînt tocmai „artiști ca Balzac și Hugo, Tolstoi și Dostoievski, Ibsen, Delacroix și Wagner". „Este absolut sigur — conchide Tudor Vianu — că enormul avînt artistic al ultimului veac se datorește în primul rînd eliberării artei din cercul puterilor extraestetice care o subjugau altădată." [51]

Urmărind evoluția acestui proces istoric, Tudor Vianu remarcă, însă, faptul că disocierea absolută a artei de „celelalte manifestări ale vieții sociale" „a micșorat baza ei de atingere cu sfera vieții sociale". Ocupîndu-se astfel de „seria istorică a autonomizării artei", „către sfîrșitul epocii romantice", el citează „pretenția simbolismului de a elimina din poezie orice conținut intelectual și de a o reduce la muzică, revenită în noțiunea «poeziei pure» a lui H. Bremond, lupta lui Hanslick împotriva muzicii sentimentale și programatice, pe care vrea s-o reducă la un pur joc al fanteziei sonore, reclamațiile cubismului în pictură, care în locul anecdotei din pînzele vechilor maeștri

dorește simple armonii de linii, suprafețe și colori" drept „tot atîtea încercări de eliminare a eteronomicului din artă, în vederea ascensiunii către condiția autonomiei ei" [52].

În problema relației dintre artă și viața socială, ideile esteticii lui Tudor Vianu din epoca dintre cele două războaie mondiale nu se deosebesc, în linii mari, de poziția esteticii lovinesciene, și degajează adesea concluzii clare în favoarea artei legate de *spiritul timpului,* hrănită de contactul mulțimilor: „O artă purificată de eteronomic, redusă la simpla ei expresie, izolată în unicul plan autonom se leagă cu mai puține rădăcini de sufletul mulțimii" *. „Esoterismul artei moderne, arta pentru rafinați este un fenomen al timpului nostru, decurgînd din procesul autonomizării ei. În locul artei religioase a altor epoci, se constituie astfel o religie a artei, un amatorism delicat, în care se cultivă valori estetice dificile. Dar zeitatea căreia i se aduc aceste schimbări, scoasă din aerul mare care întreține vitalitatea, amenință să moară. Arta esoterică a rafinaților, construită pe afirmarea autonomiei neîntinate a valorilor estetice, este un fenomen nobil, dar crepuscular, actul final al unei decadențe care se consumă cu demnitate și distincție."

Argumentul căruia Tudor Vianu îi acordă cea mai mare pondere în sprijinul acestei afirmații s-a dovedit a fi una dintre preocupările constante ale întregii sale activități: contactul artei cu masele largi, satisfacerea aspirației maselor spre cultură: „Fenomenul devine cu atît mai îngrijorător — scria el cu privire la «arta esoterică a rafinaților» — dacă ne spunem că în această vreme nevoia artistică a maselor nu piere... Publicul pierdut pentru marea artă, devenită prea specială, este lăsat sub influența mediocrității sau a josniciei artistice. Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulțimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acesteia cu tendințele

* A se vedea întreg capitolul *Autonomia, eteronomia și pantonomia artei* din *Estetica,* vol. I.

eteronomice ale societății contimporane"; „influența pe care în mare parte a pierdut-o" inspirația modernă, o poate recîștiga „numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului și în care omul de azi să-și recunoască destinul și aspirațiile lui" [53].

Faptul că o serie de principii în vădită discordanță cu susținerea unei autonomii absolute a artei ajung la Lovinescu prin filiera idealismului estetic contemporan, în special prin Croce, explică în parte și slaba forță de coeziune a acestor elemente, incapacitatea criticului de a le închega într-o concepție unitară și încorporarea lor *alături* de teze caracteristice esteticii schopenhaueriene. „În ceea ce privește eticul — scrie Lovinescu — stăm încă pe poziția schopenhauerianã, exprimată cu atîta constanță la noi de Maiorescu, a caracterului moral al oricărei opere de artă ; există în fenomenul contemplației estetice o astfel de înălțare, de despersonalizare, de obiectivare, încît devine de la sine morală ; cînd nu s-a făcut într-însa combustiunea tuturor elementelor operei contemplate, elemente impure și imorale considerate în sine, atunci imoralitatea operei e de natură estetică, și nu etică." [54]

De asemenea, primatul esteticului, care are adesea la Lovinescu semnificația firească a primatului *criteriului* estetic în formularea unei *judecăți de valoare*, capătă, uneori, o altă accepțiune, aceea a eliberării artei de celelalte valori sociale sau morale, cu care se află în „simbioză", criticul susținînd „evoluția literaturii noastre în sensul primatului esteticului asupra celorlalte valori cu care intră în compoziție" [55]. Totodată, demonstrînd, pe bună dreptate, că subiectivitatea receptării estetice, descompusă „într-un număr nemărginit de variații, după individ și nu în individ, după stări de conștiință succesive", „nu privește istoria esteticii, întrucît ea nu înregistrează decît evoluția conceptului estetic al diverselor civilizații și nu pulverizarea lui în numărul nemărginit al indivizilor" [56], „din considerație că nu ne interesează particularul, ci numai generalul" [57], Lovinescu răsfrînge însă această relativitate a actului receptării estetice,

determinată istoricește, asupra categoriei frumosului, pe care o consideră „fără existență obiectivă“ [58].

În scrierile lui Lovinescu, asemenea postulate sînt însă departe de a avea aceeași pondere pe care au avut-o, la vremea lor, în estetica maioresciană, datorită tocmai complexului de împrejurări la care ne-am referit. La toate acestea trebuie adăugat faptul că formația concepției estetice lovinesciene se săvîrșește sub iradiația întregii filiații de idei a criticii științifice românești, în fața căreia am văzut că Lovinescu nu a rămas nereceptiv. O mărturisește el însuși în concluziile *Istoriei literaturii române contemporane*, referindu-se la nenumăratele căutări generate de „nevoia imperioasă a certitudinii“ : „de la diletantismul *Pașilor pe nisip* și de la un impresionism divers manifestat, dar pururi evident în tehnica criticii și atenuat formal numai în urmă, deși viu încă și generator timp de mai bine de douăzeci de ani“, Lovinescu își expune evoluția precizînd că „dacă în privința atitudinii generale, în cursul celor douăzeci și cinci de ani de activitate nu s-ar putea constata decît o evoluție de clarificare și de afirmare categorică a mobilității fenomenului estetic, e neîndoios că simplismul atitudinii inițiale de scepticism și diletantism s-a complicat cu timpul cu numeroase alte puncte de vedere și considerații care integrează relativismul în cadrele locului și timpului, ale culturii și stilului epocii“ [59]. Criticul recunoaște că „raportarea în aprecierile estetice la un punct fix, normativ, inflexibil“ „prezintă o superioritate incontestabilă asupra impresionismului“ ; cu toate că își alege „punctul fix“ în „dogmatismul“ genurilor literare („raportarea unei opere de artă la genul din care face parte și examinarea ei prin prisma legilor de creație ale genului“ [60]), pe care din fericire nu l-a transformat în unicul criteriu al valorificării, Lovinescu schițează un tablou al diverselor concepții estetice din critica literară românească, precizîndu-și poziția față de fiecare dintre ele.

Ce consideră Lovinescu valoros, fecund în enumerarea pe care o face ? El respinge categoric drept criterii normative pe cele care decurg din concepția

metafizică a unui frumos în sine („nu ne referim, firește, la concepția metafizică a unui frumos în sine"). La Maiorescu elogiază faptul că „își scoate înalta sa autoritate în primul rînd din valoarea morală a omului, din unitatea de caracter nedezmințită timp de peste o jumătate de veac, pînă a părea incapabilă de evoluție, din olimpianism, și apoi, în materie pur estetică, dintr-un idealism și dintr-o impersonalizare a emoției estetice, împrumutate de aiurea, dar asimilate și practicate în cea mai consistentă carieră critică ce am avut". Se referă apoi la autoritatea lui C. Dobrogeanu-Gherea, care, deși „cu o rază de difuziune mai restrînsă", a fost totuși „incontestabilă", „a purces de la o aprigă convingere în caracterul social, umanitar și democratic al artei împinsă pînă la fanatism, în lumina căreia au fost judecate toate operele de artă, fără considerații de oportunitate".

Acele numeroase „alte puncte de vedere" cu care „s-a complicat" critica lui Lovinescu vădesc că din scrierile celui ce „s-a trezit la viața literară în zgomotul polemicii Gherea-Maiorescu" străbate adesea ecoul, uneori apropiat, direct, alteori filtrat prin rezonanțe întortocheate, al unor principii receptate din critica lui Gherea și Ibrăileanu, din polemicile purtate împotriva lui Maiorescu, sau din atacurile pornite împotriva propriilor sale opere de către Ibrăileanu și *Viața românească*.

În această atmosferă și, în același timp, sub influența spiritului nuanțat al unor reprezentanți ai esteticii idealiste europene din acea vreme, Lovinescu a reacționat cu iritare, de-a lungul întregii sale activități, în fața estetismului schopenhauerian „luat *à la lettre*", profesat de Mihail Dragomirescu, continuatorul esteticii maioresciene. Nu e vorba, desigur, de „micile mizerii" pe care Lovinescu le-a făcut o viață întreagă celui pe care-l numea șeful „atelierului de reparații literare", pentru eroarea penibilă săvîrșită de acesta în interpretarea unui vers din *Somnoroase păsărele* (repetarea aproape obsesivă a acestei observații, amplificată de la o ediție la alta a *Criticelor*, a trezit de altfel ironia justificată a *Vieții românești*). Pe lîngă

asemenea maliţiozităţi presărate cu picanterie, Lovinescu a lăsat însă pagini remarcabile de critică a estetismului, care îşi păstrează şi astăzi valabilitatea, pentru că abordează frontal vulnerabilitatea idealismului estetic în problema fundamentală a raportului dintre artă şi viaţa socială : „Domnul Dragomirescu ajunge pe urma esteticii schopenhaueriene luată *à la lettre* — scria el — să scoată opera de artă din timp, spaţiu şi cauzalitate, să anuleze pe artist şi să declare studiul istoric (influenţe, curente etc.) al operelor de artă ca vătămător cunoaşterii lor. În realitate, arta este o creaţie a spiritului omenesc, şi, ca orice creaţie a sa, este în funcţie de om ; după cum el este împlîntat în timp, spaţiu şi cauzalitate, arta este împlîntată în acelaşi timp, spaţiu şi cauzalitate."

Ideea revine cu numeroase prilejuri : „Artistul trăieşte în sînul clasei sale sociale, al neamului său, al epocii sale, al omenirii în genere", scria Lovinescu, combătînd „excesul de disociere" ; „el nu poate fi scos din timp şi spaţiu : punct de intersecţie al unor agenţi diferiţi, el nu este lipsit de aderenţe. Valorile estetice nu trebuiesc, desigur, confundate cu valorile etice, sociale, naţionale sau umane, şi artistul nu trebuie valorificat printr-însele, dar nu e mai puţin adevărat că el lucrează în linie generală în baza unei psihologii determinate de toate aceste valori." [61]

Cu asemenea aserţiuni, în ciuda faptului că îşi revendică apartenenţa la maiorescianism, Lovinescu se situează la polul opus tezei principale a estetismului maiorescian, care considera că „materialul poetului nu se află în lumea dinafară, el se cuprinde numai în conştiinţa noastră şi se compune din imaginile reproduse ce ni le deşteaptă auzirea cuvintelor poetice".

Lovinescu a combătut cu insistenţă această teorie, care „cade în abuz de estetism", „considerînd arta în afară de condiţiile creaţiunii omeneşti, privind-o «ea înde ea», şi judecînd-o după nişte inexistente legi imuabile" ; el socoteşte că a disocia „cu desăvîrşire şi întotdeauna personalitatea artistică de personalitatea umană, a o izola, deci, de viaţă, de ambianţa morală, de toate aderenţele ei sociale şi literare, este o exagerare

cu care ne-au deprins spiritele sistematice fără regulatorul simțului comun“ [62].

Maiorescianul Lovinescu n-a ezitat să declanșeze o critică incisivă împotriva „abuzului de estetism“ chiar atunci cînd teoriile combătute erau susținute de unii dintre colaboratorii apropiați ai *Sburătorului*: „Prin eliminarea «propriilor credințe și dureri» și a propriei sale psihologii, nu-i rămîne artistului decît să lucreze în vid, iar artei lui să devină mai mult un joc frivol decît fermecat. Concepînd astfel arta ca un joc multicolor de bețișci de săpun, a cărei valoare principală stă în «autenticitate» adică în originalitate“, artistul — scrie Lovinescu, pentru un astfel de teoretician „«n-are părinți și n-are urmași» ci este o apariție «miraculoasă», a cărei notă caracteristică e *diferențierea* de tot ce a fost înainte“ [63].

Asemenea ipostaze consemnează, evident, momente de maturitate ale criticii lovinesciene, „tot atîtea pietre aruncate în grădina maioresciană“, cum avea să remarce, mai tîrziu, Pompiliu Constantinescu. Acordîndu-le prețuirea cuvenită, nu trebuie să ne înșelăm, însă, închipuindu-ne, așa cum am arătat și înainte, că ele se încheagă dintr-o sistematizare științifică; Lovinescu a profesat un eclectism manifest, specificînd, în repetate rînduri, în diferite momente: „plecăm de la premisa categorică a neputinței principiale a formulării unei doctrine estetice pe baze strict științifice“. Declarația — lăudabilă în sine — „impresionismul nu înlătură totuși convingerea, dimpotrivă, o presupune în chipul cel mai energic“ este însoțită de o alta: „Fiind artă, critica e unduioasă, variabilă ca norul lui Sully Prudhomme, aci într-un fel, acum în altul. Neavînd siguranța adevărului, se învîrte lenevos în jurul lui.“

Mai tîrziu, Lovinescu repudia, însă, în aceste „ultime considerații asupra criticii“, concepția impresionistă pe care o elogiase în repetate rînduri. „Prin 1915, regretam, într-un articol, *După 10 ani de critică*, lipsa unor criterii precise, care să îngăduie criticii de a se obiectiva, de a se apropia cît mai mult de știință. Aspectul unei critici tulburate de dezlănțuiri pasionale

mă îngrijora asupra soartei disciplinei pe care eu însumi contribuisem în tinerețea mea să o împing în domeniul individualist al artei. Făcînd dintr-însa a «zecea muză», legitimasem toate variațiile de tonuri și toate fanteziile de impresii, cărora nu le impuneam decît frîna probității intelectuale. Stînd în subiect, și nu în obiect, supusă, deci, tuturor impulsurilor de ordin temperamental, această frînă s-a dovedit, însă, curînd, arbitrară. De aici dorința de a abate critica din nisipurile mișcătoare ale personalismului spre drumurile dominate de oarecari criterii impersonale... Punct de vedere la care am rămas și acum."

Această permanentă aspirație spre cunoaștere, spre depășirea propriilor carențe, căutarea neobosită a unui liman, străbate întreaga activitate a criticului ; vigoarea momentelor înaintate atinse în această evoluție, și totuși neputința de a le cristaliza într-o concepție științifică unitară, s-au plămădit în personalitatea contradictorie a lui Eugen Lovinescu. Afirmația plină de scepticism, pe care criticul a generalizat-o atît de nedrept și de hazardat, se potrivește însă propriei sale zbateri : „În materie de cultură, evoluțiile nu sînt perpetue, nici lineare ; cînd crezi că ai pus mîna pe țărm, un val te smulge departe, în larg ; pînza țesută ziua se destramă noaptea ; apele se ascund sub nisip și ciulinul crește pe marmora cetății ruinate ; în adăpostul limpezit odinioară îți umple ochii cerneala norilor învolburați."

*

„Abia la apropierea zaverei, înțelegînd primejdia, unii critici au luat o poziție defensivă..."

Și, totuși, țărmurile atinse n-au rămas neobservate ; „pînza țesută" din altă urzeală de critica lovinesciană nu se mai potrivea cu canavaua rărită a profesiunilor de credință maioresciene. Sîntem în 1937. Lovinescu își încheiase a treia ediție din *Critice,* dăduse *Istoria literaturii române contemporane,* în cinci volume, cu

acea *Mutație a valorilor estetice,* atît de departe de estetica maioresciană, își publicase trei volume de *Memorii.* Este momentul în care vechea ruptură cu „lagărul convorbirist" avea să ia o altă turnură. Direcția *Convorbirilor literare* orientată, așa cum am mai amintit, spre poziții diversioniste, o dată cu creșterea mișcărilor de dreapta în România, își întețește atacurile la adresa lui Lovinescu în aceste împrejurări noi ; în fața lor se profila nu numai activitatea criticului cu „principii schismatice", așa cum avea să se autoironizeze mai tîrziu însuși Lovinescu, „emulul infidel" — cum îl va denumi I. E. Torouțiu — ci în același timp umanistul revoltat în fața pericolului fascist, semnatarul protestelor împotriva autodafeurilor legionare cu cărțile lui Mihail Sadoveanu, conducătorul cenaclului în care au găsit receptivitate și sprijin scriitori democrați, dușmanul „mistagogilor" literari și politici, cel care depistase, încă în 1926, „în ideologia d-lui Mehedinți... misticismul național... ura față de generația pașoptistă și de formația revoluționară a statului român... spiritul esențial antidemocratic, cu ascunse aspirații spre fascism" [64]... Adversitatea se desfășura acum pe alt teren, în alte condiții istorice. Atacurile antilovinesciene ale *Convorbirilor literare* se unesc, după 1930, și pînă la moartea criticului, cu campania agresivă a întregii prese de dreapta.

Egida maioresciană, revendicată în continuare, dar părăsită, de fapt, și de Lovinescu, și de „convorbiriști", pentru poziții net diferite, nu mai poate fi arborată fără explicații. În fața acuzației lui Al. Tzigara-Samurcaș, unul dintre directorii *Convorbirilor literare,* care îl atacă deschis pe Lovinescu pentru faptul că, „mînat de o veche ură, a părăsit obiectivitatea", cu scopul de a „înjosi pe reprezentanții unei ideologii cu care niciodată nu s-a putut împăca", criticul răspunde în *Ce am învățat de la „Junimea"* cu această diatribă foarte semnificativă :

„Nu mă pot stăpîni la gîndul că acest cercetător științific de ouă încondeiate, de scoarțe oltenești se face apărătorul amintirii unor oameni ce stau plămă-

diţi în însăşi fiinţa mea morală, în veneraţia cărora am crescut, şi a căror operă am căutat s-o duc mai departe *nu în sensul aderării la o ideologie perimată* (s.n.), care pentru mulţi a devenit doar o problemă de învîrteală personală, ci la o atitudine de strictă elevaţie morală, de dezinteresare pentru tot ce e materie şi contingenţă, de pasiune unică literară, de obiectivitate."

„Acţiunea cea mai puternică a «Junimii» asupra generaţiei mele... rămîne însă de ordin moral", scrie, în continuare, Lovinescu, vizînd direct „imensul dezgust al vieţii şi al spiritului de procopseală măruntă". „A continua «Junimea» nu înseamnă a repeta ca simplu beneficiar şi moştenitor vesel idei revizuite şi corectate de timp, cum face d-l Al. Tzigara-Samurcaş, ci a participa activ la puterea de idealism şi dezinteresare a acestui fenomen unic de spiritualitate..." [65]

Precizarea lui Eugen Lovinescu fixează un moment de răscruce în activitatea sa critică: recunoaşterea deschisă a faptului că filiaţia junimistă — invocată în contradicţie cu poziţia adoptată în critica literară — este revendicată drept o *atitudine etică*, şi nicidecum drept o afinitate de principii „corectate de timp". În mod paradoxal, însă, o atare recunoaştere este urmată, treptat, nu de o continuare a poziţiilor înaintate cucerite în concepţia estetică, ci de o încercare de a reînvia maiorescianismul în estetica şi critica literară. Această frîngere a unei evoluţii care, în ciuda tuturor sinuozităţilor, vădea depăşirea estetismului maiorescian s-a petrecut în condiţiile creşterii valului mişcărilor de dreapta şi ale instaurării dictaturii fasciste.

Anii fascismului au constituit pentru Lovinescu, ca şi pentru întreaga intelectualitate legată de tradiţii democratice, umaniste, o perioadă de puternice frămîntări şi zguduiri morale. Diferitele variante ale legionarismului şi, în general, dictatura fascistă au explodat în viaţa literară cu o violentă răsturnare de valori: „A fi naţionalist, după ultima formulă — scria Mihail Ralea în 1937 — înseamnă a nu ţine seama nici de adevăr, nici de dreptate, adică a distruge din

suflet toate idealurile pentru care a luptat de veacuri omenirea. În condițiile acestea, examenul naționalist e prea greu de susținut, prea puțini vor fi aceia care vor accepta să se simplifice atît, încît să opteze pentru o poziție anticulturală." [66]

Un val de teroare și obscurantism, o violentă ofensivă anticulturală au țintit nu numai în ideologia clasei muncitoare, ci în tot ce constituia valoare democratică, progresistă în patrimoniul culturii naționale.

Imaginea tragică a ofensivei obscurantiste a fascismului o găsim în nenumărate mărturii ale scriitorilor vremii. „Campaniile dezlănțuite împotriva fruntașilor scrisului românesc contemporan — scria G. M. Zamfirescu în 1937 — au ținta precisă să ultragieze, să îndemne la acte de violență, să distrugă. Cîteva din cărțile d-lui Mihail Sadoveanu, acele cărți de căpătîi ale neamului românesc, au fost arse... Acte de inconștiență pe care orice om de bun-simț le-a dezaprobat. Dar nu mai puțin manifestări caracteristice marasmului moral în care ne zbatem. Obscurantismul e în plină ofensivă. Valorile spiritualității și ale sensibilității autohtone sînt negate, terfelite, denunțate ca o crimă împotriva moralității, a inteligenței și a talentului. Esteți de circumstanță au intrat în templul celei mai capricioase muze ca în grajd sau ca la abator, cu mînecile sumese. Logica a fost răsturnată, adevărul mistificat. Mergem spre anarhizare. Să ne dezmeticim. Acum cel puțin, cînd ne aflăm în prag. Am fost împărțiți în două tabere. Lupta n-a avut și nu are un caracter de estetică ori de moralitate, ci unul social. Mi se pare că au înțeles adevărul acesta, în sfîrșit, cei rămași pînă acum în turnul lor de fildeș... Sîntem datori să ne apărăm." [67]

Această împărțire „în două tabere", profascistă și antifascistă, se resimțea în întreaga viață a țării, și ecourile ei pătrundeau implicit în cîmpul ideologiei burgheze. Fascismul a constituit un pericol nu numai pentru masele muncitoare, dar și pentru numeroși reprezentanți ai științei și culturii, pentru o parte a burgheziei, pentru o serie de categorii care, fără să fie interesate în schimbarea orînduirii sociale, erau lovite

de expansiunea și agresivitatea hitlerismului. În fața pericolului care amenința întreaga națiune, s-a manifestat în diverse forme și împotrivirea unor oameni care nu se situau pe pozițiile clasei muncitoare, nu găsiseră calea eficientă de luptă împotriva forțelor de dreapta, dar care au simțit necesitatea de a se delimita, direct sau indirect, de fascism. Această situație s-a reflectat în diferite domenii ale ideologiei burgheze. Corelația dintre interesele politice ale diverselor grupări ale burgheziei și diversele tendințe contradictorii care străbat sferele vieții ideologice burgheze aflate în plină disoluție, interferențele diferitelor tendințe politice și ideologice se împletesc într-un ghem din ce în ce mai încîlcit în fața cutremurului social al epocii zguduite de criză. În această perioadă, de pildă, în sînul ideologiei burgheze, lipsite de unitate, de coeziune, au acționat o diversitate de tendințe, de curente, ostile esteticii marxiste : „gîndirismul", estetismul postmaiorescian, diverse grupări moderniste au constituit direcții opuse esteticii marxiste. În același timp, diferiți reprezentanți ai estetismului sau ai unor curente moderniste și-au manifestat ostilitatea față de ideologia fascistă și față de fascism, iar forțele de extremă dreaptă au respins nu numai manifestările esteticii marxiste, dar și estetismul, deși acesta a constituit, după cum se știe, o expresie a ideologiei burgheze ; campania împotriva „artei pentru artă", împotriva grupărilor moderniste, purtată de întreaga presă de dreapta, țintea în desființarea oricăror tendințe care nu aveau să slujească direct țelurile politicii fascismului în rîndul maselor.

În această epocă, viața ideologică, literară a țării a cunoscut o mare diversitate de manifestări ; în fața ideologiei marxiste unitare, științifice, bazate pe cunoașterea legilor obiective de dezvoltare a societății se afla ideologia burgheză, lipsită de coeziune, străbătută de tendințe contradictorii. În aceste condiții nu orice disensiune din cîmpul ideologiei burgheze, nu orice opoziție burgheză față de fascism însemna, implicit, o aderare la pozițiile clasei muncitoare și nu

orice opoziție față de marxism însemna, implicit, în mod obligatoriu, aderarea la fascism. Reprezentanți ai estetismului, de pildă, au fost fie ostili, fie nereceptivi în fața marxismului, dar nu au devenit implicit, în mod obligatoriu, partizani ai fascismului, ci adesea s-au situat pe poziții critice față de fascism.

O asemenea discordanță din cîmpul ideologiei burgheze nu a atenuat cu nimic caracterul antimarxist al estetismului, nu a dus și nu putea să ducă la nici un fel de concesii ideologice în poziția criticii marxiste, dar a schimbat ponderea și rolul acestui curent în lupta ideologică a epocii : curentele de dreapta au devenit principalul pericol în viața culturală a țării.

Prin prezentarea izolată a diferitelor variante ale esteticii burgheze din această perioadă și ruperea lor de contextul politic-ideologic în care s-au produs, fără sublinierea pericolului principal al ideologiei fasciste din noianul tendințelor ostile esteticii marxiste, cu greu se pot aprecia, la realele proporții, o serie întreagă de fenomene contradictorii ale literaturii dintre cele două războaie. În raport cu pericolul principal pe care l-au constituit manifestările fasciste în viața națiunii, în cultură s-a conturat și acțiunea forțelor progresiste față de diferite curente ale ideologiei burgheze în politică, în literatură.

Realitatea istorică a provocat o delimitare de poziții în toate sferele suprastructurii, a accentuat contradicțiile din sînul ideologiei burgheze, a impus adoptarea deschisă a unei atitudini politice chiar participanților unor grupări literare care profesaseră separarea totală a artei de politică. Un simptom interesant îl constituie, în acest sens, de pildă, un redacțional al revistei estetizante *Kalende*, apărut în primul ei număr (1928) : „Directivele tradiționaliste, naționale și ortodoxe înseamnă, prin exces, un atentat la libertatea și educația intelectuală a generației actuale" ; „mai ales ortodoxismul de emisiune postbelică, ce tinde a obstrua europenizarea conștiinței românești și a ne readuce cultura, printr-o mistică fascistă, la faza ei de posomorîtă copilărie, neliniștește și incită la reac-

țiune". Această neliniște, această stare de spirit a unei largi categorii de intelectuali democrați, de nonadeziune la fascism, de apărare a tradițiilor raționaliste în cultură, s-a concretizat în cadrul unui proces de durată, deosebit de complex, care a îmbrăcat forme foarte variate, impulsionînd, direct sau indirect, o atmosferă neprielnică răspîndirii fascismului.

În aceste împrejurări, Lovinescu se zbate într-o permanentă alarmă în fața libertății amenințate, într-o neîncetată căutare a unei soluții, a unei ieșiri din impas ; orizontul politic, concepția caracteristică intelectualului apologet al unei democrații burgheze, înspăimîntat de propaganda grosolană despre „termitiera" socialismului, „distrugătoare" a individualității [68], îl fac să nu poată înțelege singura cale eficientă de luptă împotriva fascismului, calea luptei alături de clasa muncitoare ; poziția pe care se situează Lovinescu este aceea a propagării unui alarmat *non possumus*, a unei incitări la neaderență, în numele unui democratism burghez ale cărui ultime rămășițe fuseseră de mult sfărîmate.

Forma sub care se manifestă această atitudine în cariera de critic a lui Lovinescu este resuscitarea patetică, tenace a maiorescianismului, a tezei autonomiei esteticului, prezentat drept pavăză împotriva tendenționismului fascist ce invadase viața literară. „Ideea autonomiei esteticului — scria Lovinescu într-un articol apărut în *Viața* din 23 mai 1943 — se pune și astăzi cu actualitate incomparabil mai sporită decît pe timpul lui Maiorescu, pînă a face irespirabilă atmosfera liberei creații artistice." Cît de iluzorie era, de fapt, această „autonomie", cît de transparenți erau pereții acestui turn de fildeș avea s-o dovedească însăși evoluția criticului în acești ani, atît prin momentele cele mai înaintate ale activității sale, cît și prin concesiile politice făcute la un moment dat.

Cum s-a manifestat această întoarcere la Maiorescu și cît de reală a fost ea ?

Lovinescu însuși avea să fixeze drept punct de plecare pentru această întoarcere spre estetism anul 1937. (Rămîne de văzut în ce măsură se poate fixa acest

moment.) „Refuzul organic de a-şi recunoaşte un «patronat», o dependenţă nu s-a înfrînt decît acum, de curînd, în 1937", scrie Lovinescu în autobiografia publicată în 1942. „Cînd a văzut că ideile estetice sintetizate în formula «autonomiei esteticului» n-au fost numai puse în discuţie, operaţie dialectică normală, dar urmărite ca elemente subversive, iar scriitorii de talent ameninţaţi în existenţa lor materială şi morală — idei apărate şi de dînsul — a simţit atunci nevoia de a le stabili o filiaţie genealogică, punîndu-le sub patronatul lui T. Maiorescu, fostul lui dascăl, nu prin examenul trecut odinioară, ci prin faptul de a fi sădit într-însul pasiunea criticii şi de a-l fi îndrumat prin scrisul lui spre logică, spre raţiune, spre disocierea valorilor estetice de celelalte valori, insuflîndu-i sentimentul toleranţei ideologice, fără a mai aminti de atîtea alte sugestiuni în tehnica scrisului, a polemicii şi de atitudinea în viaţă faţă de problemele ei spirituale şi materiale." [69]

Mai tîrziu, în *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică*, Lovinescu îşi aminteşte că articolele sale despre Titu Maiorescu, scrise cu aproape două decenii în urmă, „conţineau totuşi o mare lacună", „o omisiune a acestui merit esenţial" : „faptul de a fi disociat esteticul de elementele eterogene". „Numai de la 1937 încoace problema a început să capete o nouă actualitate." [70] Cauza acestei „actualităţi" criticul o explicase deschis în prefaţa la *Istoria literaturii române contemporane*, apărută într-un volum în 1937, concepută cu febrilitate, într-un timp record, cu scopuri declarat „propagandistice" : „Evenimentele din mai" — (autodafeurile cu cărţile lui Sadoveanu) — „şi întetirea valului de obscurantism", „confuziile" răspîndite „prin propagandişti culturali, naţionalişti şi ortodoxi". Anunţînd că studiul său „năzuieşte la rolul de îndreptar literar al generaţiei actuale", împotriva acestor „confuzii", criticul proclamă actualitatea „esteticii pure plecînd de la T. Maiorescu" şi neagă totodată actualitatea lui Gherea. În acest compendiu şi în alte studii apărute pînă atunci, Lovinescu mai practică încă

o analiză literară, așa-zis „obiectivă", ocupîndu-se de poezia tradiționalistă, exclusiv ca fenomen literar ; el specifică doar în treacăt faptul că „literatura românească — ca și sufletul românesc — nu se recunoaște în acest misticism" și ocolește o dezbatere directă, de fond, prin formula repetată în mod stereotip : „problema nu intră în cadrul lucrării de față".

Treptat însă, adaugă acestor formule o condamnare deschisă a literaturii de asemenea factură și cheamă critica la adoptarea unei „atitudini militante", „bărbătești" : „De zece-cincisprezece ani, cultura și literatura română sînt minate de o serie întreagă de fenomene îngrijorătoare. Oricum s-ar numi, toate sînt bazate pe carența rațiunii, a logicii și, în ce ne privește, a esteticii și maiorescianismului, proclamat inactual." Criticul își dă seama că „furtunile ce au «doborît» maiorescianismul nu s-au dezlănțuit deodată ; ele mugeau de mult în peștera lor eolică. Ortodoxismul, misticismul, «criterionismul», «trăirismul»..., cu toate derivatele lui — getism, dacism, scitism, cimerianism, orice, numai «fondul nostru roman» nu — agită de mult tînăra generație, convergînd spre scopuri previzibile ; spiritele critice mai înțelegătoare de rosturile lor ideale ar fi trebuit să se organizeze mai demult pe un front comun împotriva adversarului ce se arăta la orizont mai amenințător decît gherismul, sămănătorismul ori poporanismul. N-au înțeles totuși primejdia în realitatea ei și n-au luptat decît incidental... Abia la apropierea zaverei, înțelegînd primejdia, unii critici au luat o poziție defensivă, alții nu vor însă să pornească nici acum la luptă, sub cuvînt că în mahalaua lor nu s-au auzit descărcături de armă." [71]

Se pare că Lovinescu face aluzie aici la o serie de furtunoase dezbateri din cadrul cenaclului „Sburătorul" ; o indicație interesantă întîlnim într-un articol al lui Eugen Jebeleanu din 1946. Folosind notațiile jurnalului său, poetul amintea „mustrarea" și „vehemența tonului" cu care Lovinescu se adresase într-o ședință a cenaclului unui critic „care nu înțelegea să polemizeze cu energumenii beznei" : „Vorbim de polemica de idei, domnule X., nu de polemica *ad hominem*.

E însăşi raţiunea de a fi a criticii în aceste clipe, cînd sîntem ameninţaţi uneori în însăşi viaţa noastră. Critica este dialectică, domnule X. !" [72]

Sînt aceste atitudini efectele maiorescianismului, ale estetismului, care proclamă neamestecul artei în problemele politicii ? „Olimpianul", „imperturbabilul" Lovinescu a vibrat cu sensibilitatea unui seismograf în faţa zguduitoarelor „convulsii ale epocii" — cum numea el adesea, în scrisori, anii fascismului. Limitele politice şi temperamentul omului, spaima — în perioada următoare asasinării lui Iorga, Lovinescu primeşte ameninţări cu moartea, telefoane din partea agenţilor Siguranţei — l-au împiedicat să îşi exteriorizeze întotdeauna, pînă la capăt, gîndurile, temerile, frămîntările. Corespondenţa purtată în aceşti ani — atît cît am putut găsi deocamdată — cuprinde mărturiile elocvente ale unui om care n-a privit cu indiferenţă nici epoca, nici drumurile atît de diverse ale celor care au trecut pe sub aripile „Sburătorului" său. Un ciclu de scrisori, datînd din primele săptămîni de după rebeliunea legionară, înregistrează ecoul dramatic al acelor zile : „Privesc pe aceşti fanatici descreieraţi ca una dintre cele mai mari pacoste ale epocii noastre, care ne-au dus acolo unde sîntem, la război civil şi la o viaţă de teroare" [73]. Tipul de „energumen al beznei" — expresie ce revine frecvent în scrisul lui Lovinescu din acei ani — „în cuget şi mai ales în temperament e în afară de omenie, singura care merită solidaritate şi compătimire" [74].

În zilele cele mai negre ale dictaturii militare fasciste, Lovinescu n-a închis uşa casei sale celor pe care îi ştia în legătură cu mişcarea comunistă ilegală. Cenaclul continuă să numere printre participanţii sau audienţii săi pe Ion Călugăru, Dumitru Corbea, Scarlat Calimachi şi alţii. „Nici mîine nu va fi şedinţă (starea de asediu), dar cu siguranţă afluenţă sporită de împrejurări. Respiră «democraţii» la mine şi poetul Corbea zburdă în libertate", scria el la 1 februarie 1941. [75] În scrisoarea citată mai înainte şi datată „miercuri, 4 februarie 1941, noaptea" este descrisă arestarea lui Scarlat Calimachi, ridicat de Siguranţă

chiar din casa lui Lovinescu : „...Tocmai vroiam să-ți scriu... și mă reținu momentan o dramă ce izbucni lîngă mine. Drama de care-ți vorbeam mai sus e a vecinilor mei ; se aflau, ca de obicei, pe la șase la mine, la taifas asupra evenimentelor... cînd intră un agent polițienesc și-l umflă. Poți să-ți închipui ce a urmat. Motivul ? Nu știu... După cît mi se spune, e pentru a da *un change* opiniei publice : să nu fie arestați numai verzi, ce trag în armată (ba încă și din aceștia puțini) ci și «roșii» sau presupuși ca atare... Timpuri grele, convulsiuni seismice."

În septembrie 1942, cu tot riscul pe care îl implica o asemenea întreprindere, Lovinescu trimite o scrisoare comandantului poliției, prin care cere eliberarea poetului Alfred Margul-Sperber dintr-un convoi care trebuia să fie deportat.

Polemica împotriva „gîndirismului", a „mistagogilor" continuă în acești ani în forme voalate sau directe, după împrejurări. Nichifor Crainic este urmărit în mod special. Două luni după ce acesta devenise membru al Academiei Române, Lovinescu publică în *Vremea* o povestire intitulată *Ilarie* [76], pornind de la elemente reale, larg cunoscute în lumea presei de atunci. Schița își îndreaptă săgețile împotriva moravurilor unui personaj „sus-pus". O scrisoare din 7 august 1941 către Hortensia Papadat-Bengescu indică „cheia" : „Îți trimit un număr cu un fragment *Ilarie*, care va deveni poate mai savuros dacă vei ști că eroul e Nichifor Crainic" [77].

Atitudinea lui Lovinescu în viața literară și cetățenească i-a atras ostilitatea oficialităților în timpul dictaturii fasciste. Rînd pe rînd, ziarele de dreapta au dezlănțuit campanii împotriva criticului. „Formula «artei pentru artă» nu poate fi aplicată în timpul de față din motive pe care le poate ghici oricine", scria oficiosul fascist *Porunca vremii ;* în alt număr, sub titlul *Pontiful de la „Sburătorul"* injuriile se țineau lanț. „Pe noi ne uimește — declara ziarul amintit — fervoarea bolnăvicioasă cu care pseudointelectualii noștri nu înțeleg să întărească rîndurile !" Cu puține zile înaintea morții lui Lovinescu, același ziar își

profera amenințările la adresa criticului : „...Să știe epigonii că noi n-am terminat cu demascarea lor integrală și fără menajamente !“ [78]

Campania presei de extremă dreaptă nu trebuie să ne ducă la concluzia că Lovinescu ar fi fost un combatant antifascist ; el a manifestat o opoziție spirituală față de fascism, fără să poată înțelege substratul de clasă, condițiile economice, politice al căror produs era fascismul, fără să poată găsi o cale eficientă de rezistență. Ostilitatea față de un asemenea regim și, în același timp, apologia „autonomiei esteticului“ au conturat o poziție contradictorie, a cărei influență s-a exercitat în sensuri diferite. Pe de o parte, o asemenea poziție a contribuit, în plină dezlănțuire a valului de obscurantism, la menținerea unei părți a intelectualității în afara sferei de influență a fascismului, la cultivarea unui climat spiritual antinaționalist, potrivnic misticismului, propice preocupărilor intelectuale, raționalismului și cercetării, dezvoltării culturii ; atacurile presei de dreapta împotriva intelectualilor care „se încăpățînează într-o izolare orgolioasă“ și refuză cu „fervoare bolnăvicioasă“ să „întărească rîndurile“ vădesc furia, reacția violentă a regimului fascist, ultragiat de faptul că în ciuda tuturor presiunilor nu a izbutit să obțină adeziunea ideologică a intelectualității democratice, a numeroase personalități de frunte ale culturii românești. Pe de altă parte, izolarea aristocratică a lăsat în mod obiectiv cîmp liber fascismului, în fața căruia nu a opus altceva decît olimpianismul, apelul la „logică“ și „rațiune“.

Urmînd firul profesiunilor de credință ale criticului, nu putem însă trece peste faptul că în repetate rînduri „autoritatea maiorescianismului“ este invocată nu atît ca o concepție despre artă, ci „pentru că pleacă din înseși izvoarele spirituale fără moarte ale logicii, bunului-simț, bunului-gust“ și este opusă „generației noi“, care-și luase „răspunderea de a-și croi destinele împotriva disocierii valorilor, a logicii, raționalului, a toleranței ideologice“. „Optimismul nostru trebuie să fie însă la fel cu cel al lui Maiorescu,

scria Lovinescu în 1940 ; *birui-va gîndul,* cum spunea înțelepciunea cronicarului și inscripția criticului deasupra ușii bibliotecii. Altfel, la ce-am mai trăi ?" [79]

Lovinescu a încercat să găsească un refugiu, un suport etic în „izvoarele spirituale" ale maioresciannismului, într-un moment cînd idealurile nutrite o viață întreagă se prăbușeau zgomotos sub presiunea unor evenimente tragice, intrau în contradicție cu o atmosferă politică refractară culturii. Cu cîtă durere și luciditate scria el în 1938 Hortensiei Papadat-Bengescu : „...Nu voi publica nimic... multă vreme. Am ajuns la convingerea că în împrejurările actuale e inutil. Totul ne e advers, și e păcat să aruncăm în vid rodul muncii noastre. Mai bine nimic... Nu mă pot face geambaș." [80] Sînt anii în care Lovinescu trăiește grele încercări, suferințe morale ce nu vor trece fără urme. După respingerea din 1936 de la alegerile Academiei urmează în 1942 respingerea de la Premiul național de critică al Academiei. În ciuda indiferenței arborate cu demnitate și ostentație, Lovinescu a suferit îndoit din pricina jignirilor primite ; l-au chinuit nu numai faptul de a fi fost *respins,* dar și durerea de a fi fost *nevoit* să se prezinte la concurs în competiții pe care le socotea nedemne. O scrisoare trimisă lui I. Petrovici în preajma decernării premiilor naționale ale Academiei stă mărturie : „Aud că ai avea oarecare intenții binevoitoare față de mine într-o anumită chestie. Țin să-ți dau cîteva lămuriri. Dacă mi-ai citit «autobiografia»*, cred că ai oarecari lumini asupra firii mele. E de prisos să mai revin asupra fatalităților temperamentale. E un *datum,* un *fatum*... Faptul de a fi prezentat o carte de a mea la un premiu academic îl consider ca ieșind din linia mea și, deci, ca regretabil. Dacă am făcut-o totuși — ceea ce n-am consimțit nici cînd eram mai puțin cunoscut — e că

* Lovinescu se referă la autobiografia pe care și-o publicase sub semnătura *Anonymus Notarius,* în volumul omagial editat de *Vremea* în 1942 ; textul cuprindea o vehementă pledoarie pentru independența morală a criticului.

împrejurările crîncene de pe acum depăşesc posibilităţile unui intelectual constrîns la o muncă cu desăvîrşire sterilă. Valoarea activităţii oricui este supusă la variaţii de apreciere, dictate mai ales de presiune ; nimeni nu poate contesta însă munca de 40 de ani întinsă la proporţii respectabile, şi mai ales o dezinteresare imensă pe care aş fi bucuros să o duc pînă la sfîrşit cu aceeaşi resemnare de om care n-a primit nici un fel de compensaţie materială şi morală, dacă circumstanţele prea riguroase ale momentului n-ar fi trezit îngrijorări ce nu s-ar cădea să tulbure o activitate care în declinul vieţii nu cunoaşte decît dezinteresarea. Aceste aveam să-ţi spun — *et il m'en coûte !* — şi pentru incidentul academic trecut şi pentru intenţiile viitoare — dacă într-adevăr există." [81]

Et il m'en coûte ! — scrie „apolinicul" Lovinescu în această scrisoare, omul căruia i se atribuiseră „masca seninătăţii imperturbabile", indiferenţa faţă de evenimente politice şi faţă de viaţa socială. Întreaga sa activitate, însă, scrisorile din anii grei ai fascismului îl dezmint ; a fost un om chinuit, a crezut în mai bine, a suferit crunt umilinţe şi înfrîngeri, a căutat o cale fără să ajungă vreodată la liman, a fost nemulţumit de ambarcaţiunea şubredă cu care a întîmpinat furtuna : „Sînt... într-o mare depresiune, scria el în august 1939 Hortensiei Papadat-Bengescu. Evenimentele care ne ameninţă şi se precizează fără putinţă de a le lua drept şantaj — realităţi tragice. Îţi mărturisesc că nu am nici o linişte şi nici chiar nu am libertatea de spirit necesară pentru lucru — ceea ce nu înseamnă chiar că nu lucrez, ci *au ralenti* şi cu mare dezgust de inutilitatea unei astfel de activităţi." [82] (Lovinescu lucra, în acel timp, la monografia *Titu Maiorescu.*)

Cu cîtă dreptate intuia Călugăru această dramă a intelectualului sufocat de neputinţa de a acţiona direct, activ împotriva unor forţe pe care le ura din adîncul inimii, fără a izbuti însă să se desprindă din cochilia unei concepţii individualiste, conştient de sterilitatea soluţiei alese, dar nevoind să o recunoască deschis, hrănindu-se cu iluzii în care nici el nu mai credea :

„*Purismul* criticii ce afirmă că se menține doar pe plan literar este de netăgăduit, scria Călugăru. Numai că se definește ca un purism al fugii de răspundere, al unei disperări abia simulate, al unei sterilități ce se ignoră. *Purismul* acesta dezvăluie desigur o lipsă de conținut a categoriilor sociale pentru care un ciclu de istorie s-a închis și caută în iluzii o prelungire a existenței lor." [83]

Lovinescu acestei perioade este, în felul lui, un Béranger înspăimîntat și revoltat în fața năvalei rinocerilor, sperînd la început, cu candoare în ajutorul „autorităților", stupefiat în momentul în care înțelege că urletele fiarelor se transmit prin toate firele, că autoritățile sînt identice cu rinocerii, clătinîndu-se o clipă sub tentația compromisului, hotărît în cele din urmă să-i înfrunte, dar fără să știe cum, și strigînd și el cu ultimele puteri: „Rămîn om pînă la capăt! Nu capitulez!", pentru a sfîrși în singurătate, între cei patru pereți ai casei.

*

„Totdeauna însă trebuie contat și cu întîmplările zilei de mîine, mai ales într-o epocă în care mileniile țin cinci luni."

(Dintr-o scrisoare datată 9.II.1941)

Reactualizarea maiorescianismului, „cota Eugen Lovinescu", cum a caracterizat atît de plastic această poziție Ion Călugăru, a satisfăcut oare pe cei care au arborat-o? Faptul că aceasta era „cota" la care s-a putut ridica în acel moment nivelul lor de gîndire, faptul că aceasta era „bruma de libertăți" ce putea fi apărată în anii fascismului nu înseamnă că n-au căutat, uneori cu înfrigurare, altceva, fără să poată ajunge treapta de înțelegere pe care mulți au atins-o abia după eliberarea țării.

Cele mai lucide minți au lăsat mărturia acestui efort de căutare, de înțelegere, nemulțumirea în fața falselor soluții de genul „cotei Eugen Lovinescu". În 1942, Camil Petrescu refuza să accepte această

chemare „înapoi, la Maiorescu" : „Personal, nu mă pot întoarce la această gîndire. Cred că trebuie chiar să mergem ceva mai adînc, considerabil mai adînc..." ; „...ce rost mai are să fiu chemat înapoi, la pedagogia lui Titu Maiorescu, dacă motivul nemulţumirii actuale este tocmai contemplarea jalnicelor roade ale acestei pedagogii bine intenţionate şi neputincioase ? Cel puţin din punct de vedere teoretic, trebuie să depăşim nobila şi ineficienta propovăduire despre adevăr, sinceritate, obiectivitate şi impersonalizare raţională a lui Titu Maiorescu. Să aşezăm problema pe baze superioare, adică să depăşim total acest punct de vedere teoretic. Să introducem pe acel «cum» din filozofia kantiană şi să ne întrebăm deci, de această dată, cu semnificaţia etică : Unul dintre fenomenele sociale şi culturale care ne minunează este tocmai această tulburătoare particularitate... de a vedea marile lipsuri ale societăţii româneşti, de a le denunţa necontenit, cu talent... şi totuşi de a persevera în practicile condamnate şi denunţate. Este de necontestat aici o mare problemă de structură pur teoretică în primul rînd. Abia după aceea ne putem gîndi la soluţiile practice sociale şi naţionale." [84]

„Soluţiile practice sociale şi naţionale" aveau să le aducă lupta activă şi gîndirea creatoare a clasei muncitoare, a comuniştilor, pe care Lovinescu nu le-a înţeles niciodată.

Impasul gîndirii lovinesciene, închise în cadrul unor limite ideologice anihilante, neputinţa de a înţelege mersul dezvoltării societăţii nu ne poate face să ignorăm însă rolul de ferment pe care l-a avut delimitarea de o realitate istorică odioasă, negarea vehementă a situaţiei aduse de fascism. Problema merită o atenţie specială nu numai pentru reconsiderarea ştiinţifică a uneia dintre cele mai interesante personalităţi ale criticii literare româneşti, ci şi pentru semnificaţia pe care o poartă activitatea şi opera lui Lovinescu în explicarea evoluţiei unei întregi categorii de intelectuali de aceeaşi formaţie, care, după eliberarea ţării de sub fascism, au depăşit estetismul şi au evoluat către estetica marxistă.

Germenii evoluției de mai tîrziu au încolțit în această perioadă în care acuitatea evenimentelor politice și sociale a declanșat schimbări hotărîtoare, a delimitat poziții. *Revista Fundațiilor regale* publica în numărul 1 din 1940 un fel de patetică „profesie de credință" adresată viitorilor cercetători: „Atenția nu mai e îndreptată spre faptul literar izolat în nepămînteștile lui preocupări, ci spre viitor, într-o scontare neliniștită a orizontului"; „viitorii cercetători ai revistei să înțeleagă mai bine ce strașnică dedublare, ce stăpînire de sine li s-a cerut scriitorilor în aceste timpuri de vitregie istorică" [85]. „Purismul", „antitendenționismul" propagat de diferiți reprezentanți ai esteticismului, ostili deseori în egală măsură în fața oricărei tendințe politice, fie de dreapta, fie de stînga, se conturează treptat, *nu atît ca o concepție despre artă, cît ca o expresie a individualismului strivit de fascism*, ca un mijloc de apărare împotriva tendinței obscurantiste a forțelor de dreapta, care primejduiau de moarte ființa intelectualității românești și a întregii națiuni. Fără să-și schimbe, deocamdată, cu nimic poziția fie ostilă, fie nereceptivă în fața marxismului, a mișcării muncitorești, o seamă de reprezentanți de frunte ai esteticismului își concentrează polemica împotriva tendenționismului naționalist, promovat cu violență de către fascism, și asimilează tendenționismul în artă cu ideologia gîndirismului reacționar. Întreaga orientare a polemicii în această perioadă este edificatoare.

Cînd, în primăvara anului 1943, apare în ziarul *Viața* [86] un manifest de solidarizare cu critica lovinesciană, trimis de Cercul literar din Sibiu, semnat, printre alții de Victor Iancu, Radu Stanca, C. Regman, I. Negoițescu (Damian Silvestru), Ovidiu Drimba, intenția urmărită era evident activizarea tineretului împotriva primejdiei prezentate de regimul de dictatură fascistă; apelul la „maiorescianism" purta această semnificație protestatară și izvora în acel moment din aspirațiile unei stări de spirit deschise idealurilor umanitare, patriotice, călcate în picioare de fascism. Că așa stau lucrurile s-a văzut după reacția violentă stîrnită în

presa de extremă dreaptă și după comentariile elogioase strecurate în coloanele unor ziare în care forțele democratice mai păstrau posibilitatea de a-și manifesta prezența. Redacționalul publicat în primul număr al *Revistei Cercului literar,* apărut după Eliberare, este concludent și pentru orientarea publicației în noile condiții istorice, și pentru modul în care relatează poziția grupului în timpul dictaturii fasciste ; referindu-se la atmosfera în care a apărut manifestul Cercului literar în 1943, redacționalul revistei arăta că „împrejurarea a fost socotită în lumea literaturii propagandistice și a ortodoxismului pe de o parte, în lumea stîngii oprimate pe de altă parte, ca un act de semnificații politice. Unii ne-au atacat cu violența pamfletară bine cunoscută, alții ne-au primit cu bucuria strîngerii rîndurilor, în vederea descătușării." „Manifestul Cercului literar — explică revista — a urmărit, în atmosfera îmbîcsită și apăsătoare a acelui timp, să trezească speranțele în forțele tinere ale neamului, să afirme, peste vicisitudini și aberații, continuitatea faclei valorilor eterne. Nu era atunci numai o obscurizare perfidă a principiilor în literatură, ca reînviere a unor curente mai vechi și care răposaseră prin sterilizare, ci o stare de spirit mai amplă, deci mai îngrijorătoare prin consecințele ei." [87] În ceea ce privește poziția față de raportul dintre artă și societate, revista respinge caracterizările care o afiliau estetismului, „fiindcă estetismul depășit și anarhic, impropriu năzuințelor noastre, se aplică la un nume cu faima tradiției îndărătnice. Manifestul pornise dintr-o necesitate lucidă a disociației. Nu era un refuz principial față de poezia patriotică, așa cum n-ar fi nici azi unul față de literatura așa-zisă socială... Tendința de pînă acum a Cercului literar a fost de a sprijini îndeosebi o literatură constructivă, limpezită de zgurele extremiste. În acest sens — continuă redacționalul revistei — poeții Cercului au înclinat spre un conținutism poematic, spre clarificarea ideii poetice. Și chiar pentru a sta cît mai departe de formalismul atît

de steril ce a urmat epocii bogate a lui Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga, Philippide, Pillat", poeţii Cercului se arată înclinaţi spre „un gen mai apropiat eposului, baladescului. Cu acest ideal porneşte la drum *Revista Cercului literar*." [88]

Evoluţia acestei grupări prosburătoriste nu este un caz singular. Logica în virtutea căreia estetismul a putut constitui un mijloc de apărare împotriva politicii fasciste în cultură, pentru a fi abandonat de îndată ce idealurile democratice, umanitare devin climatul dominant după doborîrea dictaturii fasciste, este explicată de George Călinescu într-o scurtă retrospectivă: „Ortodoxismul reprezenta, în deceniul în care a izbucnit războiul, o ideologie reacţionară... De aceea, pentru mulţi scriitori dintre cele două războaie... această «tendinţă» era echivalentă cu nonarta." [89]

Dezacordul faţă de această tendinţă „echivalentă cu nonarta" pe care l-au manifestat un Eugen Lovinescu, un George Călinescu, un Tudor Vianu a pregătit terenul pentru evoluţia viitoare a celor mai valoroase personalităţi ale culturii naţionale. Lovinescu nu a mai apucat această etapă. După eliberarea ţării, nu întîmplător, eruditi din aceeaşi familie spirituală cu Lovinescu s-au putut orienta cu receptivitate către înţelegerea marxismului, în timp ce alţi confraţi, admonestaţi de Lovinescu la timpul său pentru pasivitate faţă de ideologia fascistă, au promovat imediat după 23 August estetismul, drept pavăză împotriva forţelor de stînga.

În primii ani de după Eliberare, împotriva estetismului aristocratizant al teoreticienilor „crizei culturii" se ridică, alături de scriitorii ataşaţi forţelor de stînga, şi George Călinescu, iritat împotriva celor care utilizează argumentele estetismului, ale izolării, pentru „a stropi cu apă orice elan" [90]. Dezbaterea depăşea domeniul artei; esenţa revoluţionară a noii realităţi istorice, poziţia fundamental opusă, în lumina căreia atîtea noţiuni ale vieţii sociale şi ideologice compromise de fascism — „tendinţa în artă", „munca", „entuziasmul" — îşi recapătă semnificaţia democratică, umanistă,

sînt sesizate de G. Călinescu și dezbătute în for public ; vechea dispută în jurul tendenționismului artei este transpusă de data aceasta într-un context mai larg, în lumina întrebării fundamentale ocolite decenii de-a rîndul de către critica estetizantă : despre ce fel de tendință și despre ce fel de poziție este vorba ? Pornind de la un fapt divers — elogiul „brigăzilor de reconstrucție“ — George Călinescu denunță falsitatea pozițiilor defetiste, care preconizează izolarea și neîncrederea, căutînd similitudini formale între chemările noului regim și demagogia fascistă : „De atîtea ori, cu mulți ani în urmă, mi-am exprimat convingerea că nouă nu ne este îngăduită lenea, că trebuie să facem dovada unei puteri de visare și de construcție excepționale. Unii, care au citit meditațiile mele, și-au dat cu părerea că visez. Alții, dimpotrivă, porniți a stropi cu apă orice elan, mi-au observat că astfel de înjghebări de muncă sînt proprii concepțiilor fasciste. Greșită judecată și asta ! Munca este muncă și nu se compromite prin faptul că pe ideea ei au bătut monedă partide reacționare. Și hitlerismul își alesese ca formulă «național-socialismul», dar cît de puțin socialist era am văzut prea bine. Una este a-ți alege munca drept firmă, alta este a o profesa sincer și onest, în scopuri democratice. Pentru că aceleași însușiri pot fi folosite în bine și în rău. Entuziasm, bravură, dîrzenie, ingeniozitate poate dovedi un popor luptînd spre a cotropi pe altul ; curaj, abnegație, spirit de sacrificiu poate arăta alt popor, apărîndu-și patria cotropită. Poți înota ca să incendiezi un vas și poți înota ca să scapi de la înec un om. Așadar, să nu judecăm lucrurile formal, ci final.“ [91]

BCU „M. EMINESCU"

III

„Chiar de am recunoaşte epocii noastre un caracter de tranziţie, nu putem privi decît cu încredere şi simpatie talentele, mai numeroase ca oricînd, care, cu riscul propriei lor caducităţi, taie drumuri noi poeziei lirice."

Deşi îşi afirma deseori ca o formulă predilectă ataşamentul pentru formaţia contemplativă a criticului, care n-ar avea misiunea să proclame idealuri în literatură, „ci să vină în urma ei, culegînd, lămurind", Lovinescu n-a fost un consemnatar pasiv al vieţii literare, ci unul dintre promotorii ei ; întreaga lui carieră se confundă pînă la contopire cu devoţiunea pentru promovarea activă a unei direcţii literare, pe care a sprijinit-o efectiv, a orientat-o, i-a deschis drum, prin lecturi în cenaclu şi discuţii pe manuscris, prin contribuţii teoretice şi nenumărate polemici.

Animatorul „Sburătorului" a avut marele merit de a se fi dedicat cu pasiune unei activităţi critice menite să răspundă problemelor noi ridicate de stadiul artei epocii sale ; de această preocupare dominantă a întregii sale vieţi sînt legate permanenţele moştenirii critice lovinesciene, valorile ei şi, în acelaşi timp, marile ei erori. Conştient de dublul tăiş al unei asemenea întreprinderi, Lovinescu mărturisea, nu fără oarecare mîndrie, satisfacţia şi riscurile oferite de critica ce „operează în materie vie" ; „dacă erorile sînt posibile, sigure aproape, dar revizuibile de posteritate, există şi o sinceritate estetică neîndoioasă : critica vorbeşte în numele unei sensibilităţi vii, reale", „nu sub sugestia

prestigiului timpului și a intangibilității valorilor constituite ; ea își creează astfel singură valorile, avantagiu atît de mare, încît precumpănește toate erorile posibile. A crea ! A lua materia informă încă, curgătoare, și a o organiza, a o distribui în categoriile judecății estetice, a opera deci, în inedit, pe riscul propriei inițiative — nu există o menire mai nobilă și o satisfacție mai mare !" ; în „această satisfacție de a lucra în materie inedită, de a fixa valori noi în sînul celor mai mari incertitudini am găsit îndemnul de a-mi consacra activitatea literaturii contemporane." [1]

În istoria literaturii noastre, Lovinescu este primul care și-a asumat misiunea de a practica o critică literară „la zi" ; Maiorescu nu și-a propus niciodată un asemenea țel — convins de altfel că din clipa în care progresul literaturii dovedește că „se face mai bine", „scade și trebuința unei critici literare generale". Gherea și Ibrăileanu nu au urmărit fenomenul literar al vremii cu frecvența și promptitudinea cu care a făcut-o Lovinescu.

Asupra comentariilor critice lovinesciene, izvorîte din analiza unui imens material literar, incluzînd valori de toate categoriile și de toate „calibrele", s-au emis sentințe contradictorii și s-au încetățenit legende crescute aproape pantagruelic în jurul unor afirmații rupte din contextul lor real. (Lovinescu a rămas astfel în multe referiri mai vechi, și mai noi, dacă e vorba de poezie, fie drept teoreticianul celor mai virulente forme ale decadentismului, fie drept un critic cu o receptivitate limitată, ale cărui rezerve la adresa ermetismului sînt gratuite ; dacă e vorba de proză, el este adesea criticul estetizant, care se crispează în fața literaturii cu tematică țărănească, „silit" să recunoască valoarea romanului *Ion* numai pentru că este o creație „fără cauze eficiente finale vizibile".)

Aprecieri tranșante de acest fel — asupra cărora vom reveni în cursul acestui capitol — capătă cîteodată valoare de etalon pentru o activitate de patru decenii de critică literară. Critica lovinesciană nu poate fi apreciată decît în raport cu poziția reală adoptată față de tendințele existente în literatura vremii.

Ce atitudine a avut Lovinescu față de manifestările prin care își croiau drum valorile literaturii române, le-a promovat, sau le-a anihilat elanul, cum a apreciat poezia și proza vremii lui ?

În anii în care apăreau primele cronici ale lui Lovinescu în *Epoca, Flacăra, Convorbiri critice* și apoi în *Sburătorul*, deci în perioada în care încep să se definească preocupările criticului pentru făgașul de dezvoltare a literaturii naționale, proza și poezia românească se aflau într-o etapă de căutări, de puternice frămîntări, pregătind momentul de salt al perioadei dintre cele două războaie mondiale. În poezie, ecourile epocii dominate de vraja lui Eminescu nu se stinseseră încă, simbolismul își anunțase doar preludiul și nu își revărsase încă pe deplin acordurile din care se vor constitui, mai tîrziu, varietatea și originalitatea acestui curent în literatura română ; cînd Lovinescu înființează *Sburătorul*, valorile poeziei moderne românești nu-și deschiseseră încă pe deplin floarea pe corola căreia se vor alătura Tudor Arghezi și Ion Barbu, Lucian Blaga și Camil Petrescu. Proza cunoscuse doar începuturile creației sadoveniene și purta încă în gestație romanele lui Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, ciclurile Hortensiei Papadat-Bengescu ; piscurile realismului critic în romanul românesc dintre cele două războaie mondiale nu se arătaseră încă.

Acest moment de căutare febrilă, de închegare a unor noi valori, a unor noi forțe, care se impun atenției în timp ce predecesorii încheiaseră o epocă, se profilează chiar în evenimentele primului an de apariție a *Sburătorului:* poeziile de debut ale lui Ion Barbu apar în ziua înmormîntării lui Vlahuță, la 6 decembrie 1919. În același an apare, la Sibiu, primul volum al lui Lucian Blaga, *Poemele luminii*. Peste un an moare Macedonski, lăsînd în urmă o operă nerecunoscută de contemporani, urmărită încă de diatribele lui Maiorescu din *Direcția nouă*, de critica vehementă a lui Vlahuță *(Din goana vieții*, articolele din *Universul)*, de ecoul reprobator față de încorporarea ostentativă a elementelor celor mai contestabile ale unui

simbolism *avant la lettre,* dar purtînd, în același timp, în cîmpul poeziei românești acel „ferment de universalizare" de care vorbea Tudor Vianu, acea scînteie novatoare, cu consecințe atît de fecunde pentru dezvoltarea ulterioară a poeziei naționale din ultima jumătate a secolului.

Sînt anii în care se dezvoltă simbolismul românesc, paralel cu ecourile unui romantism întîrziat, ale unei poezii protestatare, iradiind, pe căi întortocheate, spiritul revoluționar al presei socialiste, convertit uneori în strigăt însingurat și, totodată, valul de dezamăgire și derută, provocat de faimoasa trădare a „generoșilor" ; sînt anii în care imitarea celor mai infructuoase experiențe ale poeziei franceze — și adesea imitarea elementelor periferice ale acestor experiențe — se asociază cu disprețul violent al unora față de tradițiile literaturii naționale ; încercarea de discreditare a valorilor poeziei românești proliferează mode, paralel cu epigonismul sămănătorist, care pastișa pînă la demonetizare poezia lui Eminescu și Coșbuc, deformîndu-i sensul, captînd setea de puritate sufletească, interesul față de dezvoltarea unei literaturi legate de specificul și realitățile naționale, pe făgașul conservator al idealizării patriarhalismului feudal.

Paralelismul dezvoltării acestor tendințe pornite din izvoare atît de diferite apare pe primul plan chiar dacă ne oprim doar asupra unei perioade istorice relativ scurte, și anume, asupra primelor două decenii ale secolului XX : sînt „acei ani ai căutării de drumuri", cum îi caracteriza Tudor Vianu, cînd „multe lucruri păreau învechite și un loc aștepta în suflete pentru cine s-ar fi priceput să-l ocupe".

Viața literară înregistra înfruntări aprinse, reflectînd adesea, în mod violent, substratul social-politic al disputelor desfășurate pe planul ideilor esteticii. Impulsionînd lupta de mare însemnătate în cultura națională, pentru o literatură patriotică, larg populară, dar cultivînd în același timp ideea eronată în virtutea căreia o asemenea literatură ar fi menită să rezolve mizeria satelor prin „balsamul culturii", „apropiind de buzele arse ale țăranului paharul de aur al sfintei cul-

turi", prin cărți pe paginile cărora „să cadă deopotrivă lacrima sătencei și a înaltei bogate doamne", Nicolae Iorga a patronat cu perseverență și cu un patetism rar întîlnit în istoria noastră literară o adevărată campanie politică, însoțită de manifestații de stradă și ciocniri studențești. Firește că, pentru a declanșa un interes atît de larg, simpla dispută circumscrisă la probleme strict literare nu ar fi fost suficientă. Aruncînd pe drept cuvînt oprobriul asupra unor producții literare sterile, rupte de realitățile vieții, și chemînd la realizarea unei literaturi purtînd pecetea specificului național, Nicolae Iorga și-a cîștigat, negreșit, popularitate. Lovinescu va aprecia acest element, înțelegînd că „mișcările culturale și politice" se cer judecate „prin amploarea acțiunii lor sociale", chiar dacă nu sînt neapărat purtătoare ale unei „originalități de directivă" : „Formulele de pe hîrtie nu devin realități decît în clipa în care, scoborîndu-se printre oameni, produc curente de opinie și se realizează în fapte concrete. Printr-o astfel de acțiune, mișcarea *Sămănătorului* prezintă însă o mai mare realitate decît ideile cele mai originale rămase în faza simplei expuneri teoretice". Criticul disociază aceste trăsături ale sămănătorismului și marile merite ale lui Nicolae Iorga în animarea curentului : „Într-o epocă de sleire literară sămănătorismul a însemnat o înmănunchere de elemente răzlețe într-o forță unitară, sub o conducere energică și militantă ; el a însemnat, deci, o rupere de zăgazuri și o năvălire de ape peste indiferența publică, pe care a atacat-o nu numai în literatură, ci în toate domeniile vieții noastre culturale. Pentru a se impune, personalitatea atît de activă și de mobilă a animatorului său i-a fost de un folos indiscutabil." Ceea ce a determinat însă amploarea și ecoul politic atît de contradictoriu al acestei poziții a fost faptul că orientarea sămănătoristă a reușit să trezească pe diferite planuri o reacție politică bine determinată, izvorîtă din frămîntarea reală a unei părți a intelectualității, atrase cu bună-credință de ideea respectului tradiției, a dezvoltării unei arte purtînd pecetea specificului național, și nu a falselor inovații, transplan-

tate peste noapte de către cenacluri de cafenea străine de realităţile româneşti ; curentul era animat de entuziasmul sincer al acestei intelectualităţi interesate de ideea cultivării unei literaturi apte să găsească răspîndire largă în rîndurile ţărănimii, chinuite de mizerie şi ignoranţă. Sămănătorismul a reuşit să orienteze însă asemenea preocupări meritorii pe un făgaş al falselor soluţii, agitînd ideea armoniei între clase şi susţinînd idei vetuste în viaţa literară. Tradiţia către care chemase *Sămănătorul* era elogiul patriarhalismului şi al armoniei sociale, idealizarea boierimii, a trecutului feudal. „Vremurile moderne au adus, pe lîngă păcatele noastre cele vechi, şi unul nou, foarte greu, ura de clasă" — scria Iorga în articolul *Boierimea de ţară care se duce* [2]. În acest sens suna chemarea *Sămănătorului,* chiar din primele numere de la apariţie. Cerînd pe drept cuvînt „cărţi pentru popor", programul preciza, fără echivoc, laolaltă cu ţeluri educative, patriotice, o orientare paseistă şi conservativă : „Icoane din trecut, întîmplări vitejeşti, isprăvi de acelea care-ţi înalţă sufletul", „puterea providenţială a unui primar ideal, a unui proprietar, a unui preot, a unui învăţător — aşa cum îl visăm şi cum ar trebui să fie oamenii aceştia — bunătatea, jertfele, munca şi izbînzile lor, întrupate în povestiri calde, sugestive, aşa ca cititorul să se simtă mişcat ca de lucruri văzute aevea..." [3]

În aceste împrejurări, campania sămănătoristă împotriva literaturii străine şi în special împotriva literaturii franceze se răsfrîngea implicit nu numai asupra unor experimente sterile, practicate în mod snob, în cercuri restrînse, ci asupra unei arii mai largi a literaturii secolului al XX-lea, purtătoare a unor idealuri potrivnice poziţiilor conservatoare. [4] Cererea de a se pune taxe vamale prohibitive pe cărţile străine viza, în primul rînd, literatura contemporană ; recomandarea lecturilor din literatura străină se îndrepta mai întîi către epopeile medievale. [5]

Aceste idei agitau viaţa literară a vremii, trezind „nu numai atenţie, ci şi pasiuni contradictorii". Lovi-

nescu se va situa cu fermitate pe o poziție critică față de conservatorismul ideologiei sămănătoriste, militînd în același timp pentru „cunoașterea omului care a zguduit conștiința literară prin mișcarea *Sămănătorului*", manifestîndu-și admirația în fața acestui mare cărturar, cu „suflet neastîmpărat, proteic, vast... răzvrătit, cu un fond totuși conservator, de un romantism neînfrînat, războinic și neconsecvent... capabil de avînturi mari..."

Ideologia sămănătoristă, ca și extremismul primelor tendințe spre simbolism, instrumentalism, ploaia de reviste moderniste efemere, apărute paralel cu diversele publicații sămănătoriste, au trezit reacții numeroase și violente. Înaintea lui Lovinescu, aduc o contribuție deosebită Ovid Densusianu (în *Conferințele „Vieții noi"*, apărute în plin sămănătorism și, mai tîrziu, în *Sufletul latin și poezia nouă*), și de pe poziții opuse, G. Ibrăileanu în *Viața românească* ; revista ieșeană se situase în această critică antisămănătoristă pe poziția cea mai înaintată, militînd pentru o artă democratică, legată de aspirațiile poporului. În polemica împotriva sămănătorismului, Lovinescu a avut deci predecesori care au lăsat contribuții valoroase. La meritele și, în același timp, la poziția limitată a criticii antisămănătoriste promovate de Eugen Lovinescu, la confuzia vinovată pe care o face între sămănătorism și poporanism, la atitudinea partizană și nedreaptă față de Ibrăileanu ne-am referit în capitolul precedent. Delimitînd coordonatele ideologice ale diverselor critici antisămănătoriste, se cuvine, însă, să ne oprim asupra consecințelor practice ale acestor poziții față de fenomenul literar al vremii ; e vorba, deocamdată, despre poezie.

Disputele ideologice în jurul sămănătorismului sau în jurul tendințelor extremiste ale simbolismului au avut ecou în istoria literară nu numai prin delimitarea diferitelor grupări și reviste față de o serie de probleme importante pentru evoluția ideologiei și criticii literare românești, dar în egală măsură prin atitudinea adoptată față de fenomenul literar viu, care își croia drum în acele momente de înfruntări

polemice şi de confuzie a valorilor. Din punct de vedere al contribuţiei teoretice, *Viaţa nouă* a lui Ovid Densusianu a promovat înaintea lui Lovinescu o critică combativă faţă de sămănătorism, a primit cu oarecare receptivitate mişcarea simbolistă (deşi a interpretat-o greşit). Nu întotdeauna asemenea contribuţii meritorii erau şi traduse în practică printr-o analiză atentă a fenomenului poetic în curs de desfăşurare, printr-o selecţie receptivă a elementelor de valoare.

Poezia acelor ani „ai căutării de drumuri" avea nevoie de o critică atentă şi calmă, de un condei inspirat şi ferm, care să detecteze atomii de radium înecaţi într-o mare de reziduuri. Încercările poetice ale lui „Erwin" şi poezia promovată de *Viaţa nouă* au fost, se ştie, un eşec. *Viaţa românească*, cea mai însemnată revistă a epocii, în ciuda spiritului larg, promovat în articolele programatice, în ciuda faptului că şi-a deschis, în cele din urmă, paginile şi pentru Lucian Blaga şi Adrian Maniu, şi pentru Ion Barbu — pe Arghezi îl publicase încă din 1911 —, într-un asemenea moment de răscruce pentru evoluţia liricii naţionale cînd această „poezie nouă" nu se închegase încă în valori *selectate* în procesul evoluţiei literare, a adoptat o atitudine violentă, rigidă, reflectată cel mai pregnant în articolul *Poezia nouă* din 1922 : revista respingea în bloc, laolaltă cu exagerările şi eşecurile evidente, o întreagă direcţie ce se dovedise fertilă poeziei româneşti. Din acest punct de vedere, epitetele infamante cu care articolul pomenit respingea global întreaga „poezie nouă" nu sînt prea deosebite de acuzaţiile lui Iorga : „intelectualizarea impresiei" şi „sugerarea inexprimabilului", „lipsa de vers or versul liber" sînt incriminate de Ibrăileanu alături de tare reale (obscuritatea, confuziunea), iar „poezia nouă", „diferiţi poeţi noi şi diferite specii de poezie nouă" sînt caracterizate de-a valma drept „imbecilitate, gîngureală" ; în alt articol din 1925 se foloseşte chiar acuzaţia de reacţionarism. Iorga identifica global în 1913 „aşa-zisul simbolism" cu „deşănţările minţilor pe dos sau ale dibacilor şarlatani".[6]

E adevărat că unele dintre încercările „poeziei noi" justificau respingerea — desigur nu și violența limbajului — și am arătat că indignarea în fața exercițiilor ezoterice își cîștigase, pe drept cuvînt, popularitate. Dar, oare, la stihurile „dibacilor șarlatani" se reducea întreaga „poezie nouă", oare epitete ca „imbecilitatea și gîngureala" aveau acoperire pentru întreaga producție ce se voia novatoare, constituiau oare, într-adevăr, „caractere diverse la diferiți poeți ori la diferite specii de «poezie nouă»" ? „Lipsa de vers or versul liber", „sugerarea inexprimabilului" și „intelectualizarea impresiei" erau oare *în sine* tendințe condamnabile, respinse de istoria literară ?

Asupra acestui aspect se trece de obicei cu rapiditate, și totuși aici se află una dintre principalele pietre de încercare ale criticii literare a vremii — capacitatea de selecție, de disociere într-un moment în care poezia românească din primele decenii ale secolului nu-și croise încă destinele. Valoarea și eficiența criticii literare constă, în fond, nu numai în principiile ei directoare, dar în aceeași măsură în capacitatea de a selecta valori, de a recepta elementul înnoitor în momentul cînd își caută încă drumul, în forța ei maieutică, aș spune, în arta de a detecta perspectiva de dezvoltare a creației și a o ajuta să se elibereze de elementele caduce.

Este ceea ce încearcă Eugen Lovinescu în seria de articole publicate în primii ani ai *Sburătorului* (adunate apoi parțial în *Critice*, VII [1922] și reluate în 1923 în *Poezia nouă*), lăsînd în critica literară a vremii una dintre contribuțiile cele mai însemnate. Apărut în anii în care se dezbătea cu fervoare „criza lirismului", cînd excesele arhaismului sămănătorist și ale nihilismului cosmopolit produceau derută și confuzie, studiul se deschide cu o patetică pledoarie pentru restabilirea conținutului real al noțiunilor de tradiție și inovație, cu o critică incisivă la adresa exceselor extremiste, menite să discrediteze tradițiile valoroase ale literaturii naționale.

Lovinescu respinge ferm tendința novatorilor cu orice preț, conform cărora literatura română nici n-ar merita să fie luată în considerație înainte de apariția simbolismului și nici n-ar putea constitui o valoare în arta lumii decît o dată cu apariția simbolismului. Este vorba de acel excelent articol *Există o literatură română!*, apărut în trei numere din *Sburătorul* (începînd din 6 octombrie 1922 și constituind, în volumul *Poezia nouă*, cel de-al doilea capitol, intitulat *Caracterele esențiale ale literaturii române*). „Reduși la rolul de colonie a culturii franceze — rezuma ironic Lovinescu argumentele preopinenților — nu putem zămisli decît o literatură nediferențiată. Lipsiți de o expresie originală, avem un suflet virtual ; mișcarea e numai aparentă ; săgeata e încă în coarda arcului. Neintegrînd literatura universală prin nici o notă specifică, stăm deci în pragul Europei cu mîinile goale." Demonstrînd că „prin tehnică" simbolismul „e o adevărată producție de imitație franceză" și că „literatura română nu poate deci începe, nici nu se poate continua printr-însul", Lovinescu pledează pentru continuitate, pentru încadrarea poeziei noi în solul literaturii naționale. Tradițiile literaturii românești nu s-au constituit, arată el, „prin individualități răzlețe, ci printr-o organizare armonică" ; „originalitatea unei literaturi stă în notele ei specifice ; deosebindu-ne de alții, ele ne constituie o fizionomie proprie. A scrie într-o limbă poate fi o întîmplare ; a avea talent poate fi numai un accident personal ; pentru a se integra într-o cultură, talentul trebuie să fie reprezentativ. Literatura română nu-și afirmă existența numai prin talente neîndoioase, ci prin însușiri specifice și comune. Virtualitățile artistice ale rasei sînt evidente în poezia noastră populară, superioară poeziei populare franceze ; cifrele realizărilor literaturii culte nu se alăturează, ci se adună. Eminescu, Coșbuc, Creangă și Caragiale nu sînt numai scriitori de talent, ci și puncte din frontiera hărții noastre psihice." „O pagină din Creangă — scrie el în continuare — nu-și are echivalentul în nici una din literaturile universale. Sîntem originali nu numai prin fond, ci și prin

expresie ; limba noastră e plastică și plină de invenție... Nu este popor mai sentențios decît poporul nostru și nu e limbă mai bogată în expresie metaforică decît limba noastră." [7]

Specificul și individualitatea literaturii românești își găsesc în aceste pagini unul dintre cele mai inspirate elogii : „prin Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Coșbuc, Goga, Sadoveanu, Agîrbiceanu, Brăescu, Brătescu-Voinești, Hogaș, Rebreanu, Pillat și alții, sufletul românesc nu se ridică numai pînă la o expresie artistică întîmplătoare, ci pînă la o artă națională, conștient de solidaritatea ei și profund originală". Concluzia amendează cu rigurozitate tendințele de desconsiderare a valorilor literaturii naționale : „Literatura română nu se prezintă deci ca o suprapunere de individualități, ci ca o sumă, ca o totalitate organică și armonică de însușiri etnice, virtuale în producțiunea populară și realizate în literatura cultă... Între cei patru pilaștri (Eminescu, Creangă, Coșbuc, Caragiale) ai expresiei artistice a sufletului românesc se întinde rețeaua unei întregi literaturi reprezentative. Departe de a păși în pragul Europei cu mîinile goale, pășim nu numai cu posibilitățile unui suflet original, și ca fond și ca formă, ci și cu afirmații categorice, solidare între ele, dar diferențiate în cromatica literaturii universale." [8]

Atitudinea lucidă, patriotică față de tradițiile valoroase ale literaturii naționale nu se reduce la o demonstrație incidentală desfășurată în focul unei polemici. Lovinescu închinase, cu ani în urmă, pagini elogioase versurilor lui Octavian Goga, punînd în lumină valențele încă neepuizate pe care le oferea tradiția lui Eminescu și Coșbuc. În opoziție cu poezia idilică, arhaizantă, cultivată de revistele sămănătoriste, poezie caracterizată prin „incapacitatea de a-și crea o nouă modalitate de expresie", Lovinescu atrage atenția asupra valorii și noutății de viziune a poeziei lui Octavian Goga, asupra apartenenței ei la marea tradiție a poeziei naționale. Criticul l-a apărat pe Goga, în repetate rînduri, fie în fața atacurilor *Vieții noi*, care tăgăduia valoarea poetului de pe pozițiile

exclusivismului modernist, fie în faţa sentinţelor categorice ale *Convorbirilor critice,* care prin pana lui Mihail Dragomirescu cereau, pur şi simplu, eliminarea din literatură a lui Goga. („*Convorbirile* şi-au afirmat definitiv autoritatea" — scria Mihail Dragomirescu — „înlăturînd cu hotărîre preeminenţa poetului ardelean Goga, întronat din motive străine de artă ca cel mai mare poet al generaţiei ce se ridică şi punînd în locu-i pe Cerna.")

Lovinescu a înţeles şi a apreciat faptul că tradiţia poeziei naţionale, patriotice, legate de aspiraţiile sociale ale maselor ţărăneşti, îşi găsise o dezvoltare creatoare în versurile lui Octavian Goga. „Ţăranul nu se iveşte întîia oară în poezia noastră" — scria el — „nu toţi poeţii l-au văzut însă la fel". Amintind că „Alecsandri şi Coşbuc au stăruit mai mult asupra lui", criticul remarcă însă că în timp ce bardul de la Mircesti „nu s-a ocupat totuşi de ţăran ca de o tragică realitate socială", în timp ce în poezia lui Coşbuc viaţa ţăranului „nu e decît o idilă neîntreruptă", în cadrul căreia „o casă goală, o vatră rece şi o sărăcie lucie în prag nu găsim decît în *Noi vrem pămînt!*", „în contradicţie cu viziunea obişnuită a poetului", „nota originală a versurilor lui Octavian Goga" constă tocmai în realismul viziunii: „Nu un ţăran sentimental vom găsi la d. Goga. Nu iubeşte numai, ci şi munceşte. Boii, plugul, coasa şi munca se poetizează anevoie. Ceva din durerea şi povara muncii au trecut totuşi în doine. Unii poeţi ne-au cîntat truda cîmpului, idealizînd-o. Alecsandri, îndeosebi, a poetizat gestul solemn al semănătorului. Nimeni nu ne-a zugrăvit însă greutatea cu care e răscolit pămîntul, munca stropită cu sudoare şi sînge, dar şi solemnitatea augustă a marelui act al rodirii." [9] Citînd din *Plugarii,* Lovinescu vede în Octavian Goga „poetul revoluţiei naţionale şi sociale", în versurile lui şi natura „îşi afirmă solidaritatea cu suferinţa umană". „Figurile smulse din cadrul vieţii satului n-au numai un înţeles limitat, ci un înţeles mai larg. Au o proiectare simbolică. În *Plugarii* nu-s nişte plugari, ci toţi

plugarii ; în *Clăcașii* nu-s niște anumiți clăcași, ci întreaga țărănime iobagă." [10]

Scriind despre *Carmen laboris*, criticul precizează nu fără ostentație : „Cunoștințe vechi : cunoștințe însă bune. În *Oltul*, *Clăcașii*, *Rugăciune* e adevărata originalitate a poetului. Poezii declamatorii ? Poate. Însă cu totul noi." Deși remarcă, în treacăt, cu o notă de rezervă, persistența unilateralității în poezia care ne cheamă numai „spre pămînt și nu spre cer", și se arată tînjind după „bolta înstelată" („am deschis însă geamul să mă îmbăt de poezia sclipitoarelor stele"), în momentul în care se află în fața unei noi ipostaze a poeziei lui Goga, aceea a poeziei citadine dominate de „nevroza contemporană", Lovinescu înregistrează cu nemulțumire schimbarea, specificînd fără echivoc : „Eroii poetului erau cosașul, clăcașul, dăscălița satului, «domnul părinte», lăutarul sau natura părtașă la suferințele bietului român... Cu vremea, poetul a frînt însă cercul îngust al inspirației lui... A devenit citadin. De ar fi rămas în făgașul inspirației lui, ar fi găsit și în oraș tragedia vieții chinuite a meșteșugarului, a plebei înfometate. A rupt însă cu trecutul, părăsind nota socială." [11] „După ce a fost poetul «răzbunării viitoare», d. Goga ar vrea să fie și poetul «nevrozei contemporane»... De la d. Goga ne așteptam la altceva... („Durerea lui răspunde oare unei realități sufletești sau unei atitudini ?" — se întreba criticul.) „D. Goga a început prin a fi original. A adus un fond nou, turnat în formă nouă : un ritm, o armonie, o limbă, un vers ce purtau tipărirea personalității lui. Noutatea formei în poezie e tot atît de însemnată ca și noutatea fondului... Cît timp d. Goga a avut o originalitate de fond, a avut și pe cea de formă. Cînd a voit însă să fie poetul «nevrozei»" — observa Lovinescu — cu toate că „a voit să facă un pas mai aproape spre arta intimă și discretă", rezultatul a fost „însă în dauna lui" [12].

Lovinescu s-a dovedit deci receptiv și extrem de cald în aprecierea și apărarea unei direcții poetice al cărei univers se situa la polul opus rețetelor moderniste, a selectat elementele fertile aduse de „poetul

revoluției sociale și naționale" și a respins elementele caduce chiar atunci cînd apăreau drapate în recuzita poeziei citadine ; cu aceeași luciditate izbutește să disocieze, în această poezie inspirată din viața țărănimii, ecourile ideologiei sămănătoriste, întîmpinînd cu ironie orice aureolare a patriarhalismului feudal. Semnalînd, încă în primul volum al poetului, „o firavă notă patriarhală și elegiacă", el repudiază „această întoarcere la sat" a înstrăinatului pribegit prin orașe : „E un fel de proces împotriva culturii" — exclamă Lovinescu, comentînd aceste versuri prin care poetul se întreabă : *Pentru atîtea poticniri în cale / Și ispitiri de învățături deșerte / Ș-atîta suflet risipit pe drumuri / Putea-va oare cerul să mă ierte ?* „Te va ierta !" — răspunde criticul. „Cerul ne îndeamnă să ne iubim satul și casa părintească, să ne clădim biserica amintirilor sfinte ale copilăriei. Ne mai îndeamnă însă să ridicăm și stăvilarele minții, spre a primi sămînța cugetării universale."

În această replică se concentrează, de fapt, esența atitudinii generale a criticului în problema tradiției și a inovației. După cum am văzut, Lovinescu nu respinge tradiția literaturii naționale, ci îi selectează valorile, refuză aderența la tendințele mistice, arhaizante, și îmbrățișează poezia socială a lui Goga, respinge exaltarea sămănătoristă a nostalgiei paseiste, a elementelor conservatoare din publicistica eminesciană, și apreciază drept „un fapt revoluționar" valoarea poeziei prin care, „spintecînd zările, un fulger a desfăcut cerul în două".

Ideea disocierii filonului viabil de elementele conservatoare existente în cadrul tradiției, respingerea conceptului de tradiție considerat ca un tot unitar, vor fi de altfel pe larg argumentate într-un capitol special al ultimului volum al *Istoriei civilizației române moderne* (cap. XIX) : „Tradiția nu e o forță unitară și indiscutabilă, ci o forță complexă și controversată. În trecutul fiecărui popor sînt mai multe filoane care, privite parțial, ar putea constitui baza unei tradiții naționale". „Acțiunea regilor" în Franța „a înăbușit" un timp tradiția democratică promovată încă din epoca

Statelor generale din veacurile XIV și XV ; „în tradiția noastră", „trebuie să recunoaștem... un amestec de elemente eterogene și adesea nu numai neromânești (ceea ce e firesc), ci și antiromânești". Tradiția nu poate fi deci fructificată, consideră Lovinescu, decît „prin prisma necesităților istorice" ; se cuvine ca tradiția, „colaborînd cu noile forme, să devină un principiu creator de viață. Cu alte cuvinte, ieșind din faza romantică a regretului sau agresivă a criticii, tradiționalismul trebuie să pășească în faza pozitivă a cercetării strict științifice."

Apărînd valorile tradiției naționale, criticul refuză însă să conceapă că literatura ar putea progresa înțepenită în jurul tradițiilor trecutului, și pledează pentru cultivarea și încorporarea creatoare a elementelor înnoitoare ale artei epocii sale. Influența culturii franceze este apreciată pentru rolul stimulator exercitat asupra literaturii naționale, pentru faptul că „ne-a fructificat" originalitatea specifică. „Cînd zic acest lucru, scria Lovinescu într-un ciclu de articole din 1911 (*Românul*, nr. 179, 180, 181), nu mă gîndesc desigur la acea pătură de înstrăinați, de franțuziți, care, departe de a fi de folos neamului nostru, îi strică mai mult : nu mă gîndesc deci la imitațiile spiritului francez, ce, fiind lipsite de originalitate, nu conlucrează cîtuși de puțin la îmbogățirea culturii noastre naționale." Pastișei după modele străine, care se dezvoltă la periferia literaturii naționale *„alături*, fără rădăcini, anorganică", i se opune o înțelegere activă, rodnică, menită să stimuleze „formele de cugetare ale celuilalt popor pentru a le spori, în îngrădirile lui specifice și etnice".

În același timp, exagerările și unilateralitatea îi trezesc o reacție plină de iritare, care îl duce uneori chiar la o anumită opacitate în fața unor valori certe și îi atrage puneri la punct justificate ; astfel, își mărturisește deschis dezacordul față de personalitatea artistică extravagantă a lui Macedonski, față de experimentele sterile patronate de poet și conchide că „omul a dăunat operei". Reproșîndu-i scăderile, trece însă cu

ușurință peste valorile poeziei macedonskiene ;* îl intrigă „modernismul exagerat, exotismul, cultura franceză în ce are ea mai șubred, prețiozitatea și gongorismul, nerecunoașterea pentru tot ce e etnic, și mai ales lipsa de măsură". „Idealul lui de artă — scrie Lovinescu — nu putea fi pe gustul și pe înțelesul mulțimii. Nu putea fi însă nici pe gustul oamenilor cumpătați, ce înțeleg să se înmlădie formelor noi de cultură, păstrîndu-și tradiția și individualitatea etnică. Mulțimea și elita intelectuală l-au părăsit... N-a mai rămas... decît cu o gardă de fideli, cîțiva «efebi» și esteți... Prăpastia s-a săpat tot mai adînc... Ar fi putut arunca poeme de lavă ; n-ar mai fi luminat și încălzit însă pe nimeni. E marea și meritata răzbunare a bunului simț." Concluzia evident dominată de rezerve, chiar dacă îndreptățite, rămîne străină de însemnătatea operei lui Macedonski. După părerea lui Lovinescu, poetul n-ar fi meritat *„ni cet excés d'honneur, ni cette indignité !..."* [13]

* Apariția acestui studiu provoacă intervenția polemică a lui Tudor Vianu ; el atacă pe drept cuvînt labilitatea criteriului în virtutea căruia Lovinescu respingea poezia macedonskiană : „Școala bunului simț" invocată de critic („noi toți ce am trecut prin școala bunului simț am crescut în deplină nerecunoaștere a acestui poet") nu poate constitui un argument estetic : „Tristă școală aceea care te învață nerecunoașterea unui om ce și-a jertfit întreaga viață pentru frumos. Ne izbim de o completă necunoștință de cauză" — scria Tudor Vianu referitor la ceea ce considera Lovinescu *„potrivnic* în idealul d-lui Macedonski" : „poetul *Nopților* a cultivat în prima epocă a activității sale poetice poezia socială, în care s-a dovedit cu o originalitate deplină. În a doua parte a cultivat un gen de poezie în care *Parnasul contemporan* și-ar fi putut vedea un admirator. Totdeauna a reprezentat curentul neolatin, în speță francez, așezîndu-se astfel în tradiția înaintașilor săi : Eliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Sihleanu, Cîrlova, Depărățeanu, Bolintineanu și Alecsandri... D-l Lovinescu mai aducea încă o vină poeziilor de care se ocupă : prețiozitatea formei. Îmi place să cred că d-l Lovinescu a greșit termenul. Nu prețiozitatea de formă, d-le Lovinescu, ci formă superioară, prin vigoarea cu care controlează elementele formale ale versului și prin multiplicitatea ritmului." În concluzie, studiul lui Lovinescu este respins că „trece cu ușurință asupra a patruzeci de ani de activitate literară, pentru că nesocotește influențele puternice pe care le-a născut și care se perpetuează încă în poezia noastră, pentru că trece nebăgător de seamă peste frumuseți eterne" (*Făclia*, nr. 8, 15 ianaurie 1916). Peste cinci ani Tudor Vianu va publica în *Sburătorul* (nr. 39, 5 ianuarie 1916). un studiu închinat lui Macedonski.

În momentul cînd Lovinescu își întreprinde acțiunea, temerară la acea vreme, de a analiza „poezia nouă", în plin proces de formare, încercarea lui se desfășoară deci pe fondul unei activități critice, care, în ciuda divagațiilor impresioniste, se vădise ostilă tendințelor nihiliste, știuse să aprecieze valorile tradiției naționale, respinsese formulele exclusiviste, exagerînd uneori, așa cum am văzut, în mod nedrept. Falsa dilemă, în jurul căreia se înverșunaseră atîtea dispute sterile, „poezie citadină" sau „poezie țărănească", a trezit încă în primele luni de existență a *Sburătorului* replica tăioasă a lui Lovinescu : „Arta nu stă nici în opinca țăranului, nici în nevroza estetului. Arta e mai largă și mai multiformă." [14] Pastișarea simbolismului, cultivarea unei poezii imitative, lipsite de sevă, reflectînd „ceea ce s-a decolorat de mult la Paris" și a devenit „modă la București", era urmărită cu ironie în paginile revistei : „Numai cei ce n-au nimic de spus își încarcă vorba cu grele arabescuri de ceață și fum", se spune într-un comentariu intitulat *Simboliștii.* [15]

Preocuparea pentru combaterea „încercărilor extremiste" se va menține în atenția revistei și în cea de a doua serie apărută în 1926 : „Înlăturînd încercările extremiste — spune criticul — care vor să facă din artă fie o copie fotografică, fie plăsmuirea arbitrară a unui ideal estetic aruncat dincolo de natură, critica nu trebuie să procedeze prin partialități exclusive, ci să înțeleagă toate manifestările artistice, oricît de contradictorii ar părea" ; „operă de acceptare inteligentă", critica „nu exclude discriminarea ; sub nici un cuvînt, ea nu are însă căderea de a rupe dintr-o literatură variată, dar cu o remarcabilă unitate interioară, o modestă derivație, pentru a o declara singura literatură română..." [16]

În acest spirit întreprinde analiza „poeziei noi". Este momentul în care talentul criticului „își deschide floarea" — cum va spune George Călinescu — și această eflorescență își trage seva tocmai din receptivitatea cu care Lovinescu detectează valorile ascunse în „materia informă încă, curgătoare" a „modestei

derivații" reprezentate de „poezia nouă". În 1922, cînd *Sburătorul* publică aceste rînduri : *„Criza lirismului modern nu implică și criza poeziei însăși. Dimpotrivă : poate niciodată poezia română n-a fost frămîntată ca acum de atîtea talente reale în căutarea unor noi formule de expresie"*, o nouă modalitate de judecare a fenomenului literar își face loc în critica românească, o nouă sensibilitate estetică, orientată către cucerirea unor domenii încă neinvestigate ale emoției artistice, își găsește înțelegere și audiență.

Adversar hotărît al formulelor, al spiritului exclusivist, cunoscător al cuceririlor liricii europene din ultimele decenii ale vremii, Lovinescu nu se crispează cu spaimă în fața căutărilor care agitau poezia românească, nu le respinge ca pe o manifestare a crizei lirismului ; refuzînd net autonomizarea lor rigidă, provincialistă, ruperea lor de ansamblul epocii, le privește în contextul larg al evoluției liricii secolului ; premisa de la care pornește este aceea a selecției lucide, calme, a valorilor novatoare: „Nu putem fi, deci, *din principiu* în contra nici unei școli ; constatăm numai progresul înfăptuit în una din cele două direcții, cu ignorarea altor adevăruri elementare : e prețul cu care se înscrie progresul în orice domeniu spiritual. Evoluția viitoare a artei se va face probabil mai mult în sensul obiectivării ; nu putem lua totuși o atitudine dușmănoasă, chiar față de excesele principiului subiectiv. Admitem deci simbolismul ; îi recunoaștem meritul în adîncirea izvoarelor lirismului ; și, oricît de parțială s-ar fi arătat, acțiunea lui a fost binevenită : formulele cad, și, după înlăturarea învelișurilor nefolositoare, se prăvale în pămîntul primitor sîmburele ce va rodi." [17]

În general, manifestările simbolismului românesc sînt judecate deocamdată cu severitate ; lirismul simbolismului minulescian reprezintă, spune Lovinescu, „numai o revoluție formală", ce „se valorifică totuși printr-un fond de sentimente primare, muzicale", „cu tot artificiul și în lipsă de idei". În ciuda popularității rapid cîștigate în cercurile literare („nici unul din scriitorii noștri — nici chiar Eminescu — n-a fost

atît de repede acaparat de imitatori ca d. Minulescu" — observa criticul), poezia lui este privită prin prisma interesului ce-l poate trezi în rîndurile „marelui public", şi în această lumină, concluzia, poate infirmată de timp, ni se pare însă semnificativă, în condiţiile în care Lovinescu intenţiona să tempereze „scoria imitaţiei şi a parodiei" şi să atragă atenţia asupra esoterismului minulescian: influenţa acestei poezii, spunea el, „nu trebuie exagerată", deoarece, „cu tot zgomotul ei, n-a trecut de pragul cenaclurilor şi în orice caz n-a avut vreun contact direct cu marele public". Popularitatea este determinată, scrie criticul, de rezonanţa socială a poeziei. Minulescu este opus astfel lui Alecsandri, Goga, şi chiar — comparaţie strivitoare! — lui Eminescu, ale căror versuri „puteau interesa masele prin latura lor socială sau naţională"; „pe cînd poezia lui Eminescu putea avea un răsunet imens, nu numai prin prestigiul unei arte suverane, ci şi printr-o atitudine definită — aducînd numai o inovaţie estetică, poezia d-lui Minulescu nu avea cum străbate în straturile adînci. Prin natura ei, trebuia să rămînă în cadrele artei pure. Nu i se face însă vreo vină; se constată numai că zona ei de influenţă nu putea îngloba decît un număr restrîns de cititori. Pentru un poet ca d. Minulescu sînt, de altfel, singurii ce contează. Artă pentru artă s-a făcut, negreşit, şi înainte: nu se insistase însă asupra caracterului ei specific de inutilitate şi de detaşare totală a contingenţelor vieţii. D. Ion Minulescu e reprezentantul tipic al unei formule intransigente. Înglobînd puţin din omenescul ce poate interesa sau pasiona mulţimea, acţiunea lui se limitează de la sine la un punct microcosmic, în care lentila măritoare a esteţilor poate distinge, de altfel, şi infinitul mare" [18]. Deşi mai tîrziu în *Poezia nouă* va recunoaşte că prin muzicalitatea ei, poezia lui Minulescu „a putut deveni astfel populară", criticul îşi va menţine rezerva şi va conchide cu ironie: „I-a fost dat simbolismului român să se identifice de la început cu această poezie superficială şi declamatoare, de o cuceritoare muzicalitate externă".

Elenei Farago i se recunoaşte patetismul în poeziile erotice, versul „capabil de a transmite stări sufleteşti vagi şi neorganizate, esenţial muzicale" ; poetei i se semnalează însă „primejdia continuă a unei superstrucţiuni de alegorii şi preţioase şi dificile" şi i se reproşează faptul că „abstractizarea decolorează cuvîntul, îi ia seva, vulgară, poate, dar singura savuroasă şi vie". Prin „abuz de decolorare — arată Lovinescu — poezia se eterizează." În această tendinţă a lirismului simbolist, spune criticul, „în zadar am căuta celelalte mari teme muzicale ale sufletului omenesc", calitatea muzicală e obţinută „prin eliminarea oricărui element intelectual şi chiar a oricărui element exterior" ; „nu e poezie care să fi suprimat mai deplin realitatea ; de s-ar nimici întreaga existenţă cosmică, de s-ar prăbuşi sorii şi pămîntul ar deveni cărbune îngheţat, această poezie şi-ar murmura încă litania, nepăsătoare la cataclismul universal, împrospătîndu-şi forţa numai din propria-i substanţă" [19].

Excesele simbolismului pe linia prelungirii gamei lirice „dincolo de conştient, în fondul muzical al sufletului uman", sînt primite cu rezerve, uneori destul de rigide : „Adîncind lirismul pînă în inconştient, mistic uneori, simbolismul reprezintă, în esenţă, o reacţiune împotriva intelectualismului : într-o epocă de intelectualizare, el este deci inactual" [20].

Afinitatea criticului se îndrepta, în mod evident, către încercările care marcau, în ciuda imperfecţiunilor, a căutărilor nu întotdeauna fructuoase, o reacţiune împotriva acestei poezii „antiintelectualiste" : „poezia intelectualistă nu poate fi prin esenţă decît antisimbolistă", scria el, referindu-se la inactualitatea acelor tendinţe prin care „simbolismul reprezintă integrarea inconştientului în artă, prin temele lui esenţiale şi neorganizate"...

Lovinescu se raliază în repetate rînduri la „bogata moştenire de mijloace formale ale simbolismului", „acoperind însă un fond adese felurit şi chiar antisimbolist" [21], opus tendinţelor către lirismul excesiv, amorf, lipsit de intelectualitate.

În acest sens, se arată captat de poezia lui Tudor Arghezi, pe atunci încă risipită în reviste, neadunată în volum ; el remarcă „falsul simbolism" al primei faze din creația poetului aflată sub influența „modernismului baudelairian", „în genere de substanță intelectuală". În inspirația baudelairiană „intră voință, atitudine, ideologie și retorică". „Prin esența lui intelectuală", acest modernism „n-are nici o legătură cu simbolismul". Deși scrisă „cu ajutorul unor elemente insuficiente", așa cum va arăta el însuși mai tîrziu, prima abordare a poeziei argheziene cuprinde observații esențiale asupra componentelor specifice personalității unui „remarcabil artist", cu neputință de „statornicit" în cadrul unei formule artistice [22].

Lovinescu izbutește să intuiască direcțiile de dezvoltare ale liricii într-un moment caracterizat prin variații neașteptate, prin asociații eclectice. În articolele din *Sburătorul* adunate apoi în *Poezia nouă* se analizează pentru prima oară această „curbă a poeziei noi", în plină desfășurare, cu străduința evidentă de a reține elementele novatoare ale acestui proces, fără a ocoli excrescențele sterile : „Rupînd monotonia versului clasic, simbolismul a adus versul liber, poliritmic, și, deci, simfonic ; cuvîntul nu se valorifică numai prin înțeles, ci și prin sugestie. ...Impreciziunea și estompa devin dogme ; ideea poetică nu ajunge la noi prin cunoaștere plastică, ci prin insinuare sonoră. ...Aproximativ pînă la obscuritate, pueril pînă la gîngăvire, reducînd în genere mecanismul sufletesc la mobilele lui fundamentale și inconștiente, simbolismul, prin esență și nu prin deviații, a adîncit izvoarele lirismului. Acțiunea lui legitimă și apreciabilă în evoluția artei a trezit totuși reacțiunea poeziei anilor din urmă. Cîștigurile, mai ales cele formale, ale simbolismului, par încă în picioare ; versul rămîne definitiv poliritmic și susceptibil de a se mlădia conținutului ; el își pierde însă calitatea lui muzicală." Reacțiunea antisimbolistă — arată criticul — vine însă din „natura fondului diferit" al poeziei. Valoarea imaginii poetice nu mai e căutată „în impreciziune, ci, dimpotrivă, în preciziunea conturului, în justețe și

expresivitate... Precizia imaginii a atras după sine şi precizia expresiei ; de aici, eliminarea unei sonorităţi indiferente conţinutului“ [23].

Un ciclu de articole despre poezia lui Camil Petrescu susţine argumentarea acestei clasificări. Lovinescu semnalase încă de la apariţia volumului de debut al poetului, inspirat din realitatea palpabilă, obsedantă a anilor de război, forţa imaginii tragice a încleştării, „cu mizeria marşurilor istovitoare şi a mocirlei tranşeelor“. Criticul observă „caracterul analitic“ obţinut prin „introducerea consecventă a elementului material, prin suprapunerea amănuntelor aparent neîarticulate“ şi în acelaşi timp „sentimentul interior ce susţine structura solidă a poeziei“, „puterea de generalizare şi sinteză ce se ridică, de pildă, de la elementul material şi redus al celor două tranşee la uriaşa luptă a două lumi şi a două concepţii...“

Reacţia antisimbolistă a unor asemenea poezii, spune el, provine evident din realismul fondului, „al concepţiei şi imaginii“. Considerată „inestetică uneori prin preciziunea cuvîntului, lipsită de armonia versului riguros construit“, poezia lui Camil Petrescu este apreciată ca „o producţie literară de valoare, prin noutatea situării, prin vigoarea realismului şi prin suflul ei umanitar“. Criticul va remarca, pe bună dreptate, că „sonoritatea romantică sau insinuarea simbolistă sînt privite ca adjuvante primejdioase ale ideii poetice“, izvorîte dintr-o asemenea viziune. În cadrul reacţiei antisimboliste a unei „poezii dizolvate în amănunte, ameninţate de prozaism“, Lovinescu desprinde „personalitatea originală“ a lui Camil Petrescu, socotit „figura centrală a unei mişcări contestabile, dar fecunde“. „Arta lui împinge cunoaşterea plastică pînă la o măsură pe care literatura română, probabil, n-a cunoscut-o încă. În mijlocul unei poezii închinate notaţiei, d. Camil Petrescu ne-a dat impresiile cele mai pregnante, expresiile materiale cele mai tipice, imaginile cele mai viguroase“ ; „este poate cea mai plastică din cîte cunoaşte literatura română şi exclude de la sine abstractul, vagul poetic şi insesizabil, transcendentalul, insinuările inconştientului — adică tot

ce vine pe aripa versului muzical şi din acel amestec verlainian «*où l'imprécis au précis se joint*». Într-un cuvînt, poezia d-lui Camil Petrescu reprezintă reacţiunea cea mai violentă şi mai reuşită împotriva poeziei simboliste." [24]

În această lumină, tendinţele de respingere categorică a „poeziei noi", de proclamare a „crizei lirismului" apăreau la proporţiile lor reale. „Criza actuală — scria Lovinescu — nu e decît momentul de reculegere a poeziei şi din elanul romantic, ostenit mai demult, şi din explorarea fondului muzical şi neorganizat al sufletului — reculegere care, cu toate variaţiile, pare a se face totuşi într-un sens determinat. Prin deviere sau numai prin fracţionare, acest sens reprezintă, într-o formulă mai generală, descătuşarea lirismului din principiul generator al emoţiei pure şi ample. Uneori, şi în cazul cel mai bun, emoţia există totuşi, intelectualizîndu-se numai în esenţă sau în mijloacele ei de expresie" [25]. Argumentarea se bizuie, de această dată, pe exemplul poeziei lui Ion Barbu, publicat de *Sburătorul* doar în urmă cu trei ani şi socotit în acel stadiu al creaţiei sale drept „reprezentantul cel mai caracteristic" al reacţiei antisimbolistice, al tendinţei către poezia cerebrală.

În această fază a poeziilor de debut, apărute în prima serie a *Sburătorului,* Ion Barbu cultivă o poezie de o luciditate şi o imagistică precisă, dură, opusă net fluidităţii şi muzicalităţii simboliste. Lovinescu va caracteriza, cu o excepţională putere de pătrundere, specificul acestei poezii înşelătoare prin aparenţa parnasiană, glacială, dar închizînd „sub forma ei geologică aproape" un suflet înflăcărat, „lavă incandescentă, care din nostalgia sferelor senine îşi aruncă prin spaţii tentaculele lichide" ; versurile „de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit", „cu un vocabular dur, nou însă, cu un ton grav de gong masiv", ascundeau „o muzică împietrită", un „suflet frenetic", ce se zbătea „sub această carapace de crustaceu".

Lovinescu deschide drum acestei poezii de o incontestabilă originalitate, consacrîndu-i, în paginile *Sburătorului,* primele comentarii critice, menite să lumi-

neze trăsăturile caracteristice fazei de debut a poeziei barbiene — forța de germinare a unei emoții de ordin cerebral, opuse sentimentalismului liricii erotice. „Poezia lui — spune criticul — nu e filozofică în felul poeziei lui Cerna ; emoția reală și, uneori, chiar frenetică a poetului vine însă din domenii rezervate speculației intelectuale sau se îmbracă numai sub crusta rece a unui fenomen cosmic. Aspirația munților, a copacului sau a lavei de a se înfrăți cu «vasta strălucire» a cerului nu e decît forma obiectivă a unei emoțiuni proprii și a unei aspirații ascensionale. Prin proveniență sau numai prin mijloace de redare, emoția intelectuală va fi, cu siguranță, unul dintre factorii esențiali de primenire a poeziei viitoare, în sensul lărgirii domeniului poetic." [26]

Deși, așa cum vom vedea, nu spre poezia cerebrală se va îndrepta afinitatea criticului, el semnalează, totuși, această tendință aflată „deocamdată în stare larvară" și nu ezită să o considere „o treaptă evolutivă firească, adaptată mersului normal de intelectualizare și de pozitivare a spiritului uman" ; apărînd cu îndrăzneală legitimitatea estetică a unei asemenea poezii, Lovinescu demonstrează că „în înțelesul poeziei filozofice" ea „a existat, de altfel, întotdeauna ; prin Grigore Alexandrescu, Eminescu și Cerna, s-a fixat și în cadrele literaturii noastre. Evoluția nu se face însă numai în această direcție de filozofare asupra vieții, ci și în direcția științismului, din care va ieși o poezie încă puțin accesibilă mulțimii."

Departe de a hiperboliza elementele fertile ale unei asemenea tendințe, vizibile pe atunci „abia după cîteva semne", Lovinescu nu ocolește deruta și eșecurile care însoțeau în mod firesc evoluția acestei încercări de a cuceri noi izvoare ale emoției poetice : „Datoria mă obligă să recunosc — spune el — că, totuși, criza lirismului pur nu se manifestă numai în sensul acesta fericit, ci, în chip și mai evident, printr-o pulverizare a fascicolului liric, în elementele lui primare" [27].

Diversitatea meandrelor din care se contura, în acei ani, evoluția poeziei românești — prin Ion Minulescu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor

Arghezi, George Bacovia, Al. Philippide, Demostene Botez — își află în volumul *Poezia nouă* prima exegeză de ansamblu. În întreg studiul, domină preocuparea permanentă de a raporta individualitatea artistică și tendințele generale ce își croiau drum în „poezia nouă", la fondul tradițional al literaturii naționale. Volumul lui Ion Pillat, *Pe Argeș în sus*, de pildă, este salutat și pentru faptul că „se situează în realitățile noastre sufletești și cosmice". „O astfel de poezie — scrie Lovinescu — se integrează deci în acea literatură autohtonă, cu profunde însușiri naționale, ce pornește din filonul popular și se afirmă printr-un lanț neîntrerupt de scriitori, cu un fond comun, deși cu variate mijloace de realizare, nu numai pe măsura talentului, ci și pe a timpului." Afirmația este argumentată printr-o inspirată paralelă cu poezia lui Alecsandri: „Poezia d-lui Pillat e transpunerea poeziei lui Alecsandri, prin tot progresul de sensibilitate și prin toate prefacerile limbii, pe care le-au putut înfăptui cincizeci de ani de evoluție... Aceeași viziune idilică a naturii, aceeași seninătate pătrunsă însă și de un sentiment elegiac, ce-i crește emotivitatea și, deci, lirismul, și aceeași simplicitate de limbă și mijloace de materializare poetică." Analizînd „progresul realizat nu numai de limbă, ci și de expresia poetică, prin intelectualizarea și rafinarea imaginii", criticul conchidea, pe bună dreptate: „Această cercetare ar fi interesantă și pentru poeții de azi: într-o literatură de imagism exagerat, s-ar vedea de cîtă forță se poate bucura imaginea rară, topică și armonioasă" [28].

Elementele de pastișă, excesele „imagismului" („cu timpul", „dintr-un instrument... a devenit un scop"), le semnalează fără menajamente și trezește nemulțumiri, unele nestinse multă vreme.

Prin modalitatea analizei, prin rigoarea expresiei și intuiția excepțională a caracterizărilor, în acest studiu, critica poeziei își desfășoară virtuțile specifice, cu o măiestrie pe care critica literară românească nu o cunoscuse pînă atunci. Lovinescu excelează, nu numai, așa cum am văzut, în definirea penetrantă a unor personalități poetice, aflate în stadiul primelor

manifestări, în reconstituirea atmosferei specifice unei anumite sfere de inspirație, prin aglutinarea unor elemente-cheie (fragmentele consacrate lui Ion Barbu, Camil Petrescu, George Bacovia), dar și prin arta de a disocia firele principale din încrengătura unui moment literar a cărui complexitate extremă s-a dovedit derutantă pentru alții ; am văzut că el izbutește, adesea, sub aparența unor descripții gracile, să fixeze, de fapt, în cristalele unei argumentări foarte strînse, fluidul încă inform al unor evoluții artistice încărcate de nebănuite contorsiuni. În acest stadiu, criticul își încheagă acea artă a „reconstrucției" atmosferei poetice, arta din a cărei profesare își va face un titlu de glorie în critica românească : cînd desprinde, de pildă, „pulberea de adevărată cale lactee" a imaginii în poezia lui Blaga, socotit „unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre", Lovinescu vădește nu numai o fină capacitate de selecție a ceea ce numește el „cochilii ornamentat sculptate", dar în același timp o reală știință de a pune în valoare universul imagistic al poetului. Blaga „aude zgomotul razelor de lună, bătînd în geamuri", își ferește sufletul „ca pe o frunză și de atingerea luminii spre a nu-l disloca" [29] ; în „contactul liber al simțurilor cu natura", Lovinescu identifică „nu numai o impresie de prospețime, ci și un fel de bucurie de a trăi, un optimism și chiar un fel de frenezie aparentă, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzație". În evoluția artei argheziene, poezia capătă „un aspect pietros și colțuros" ; versurile „înțeapă", „nu insinuează, nici nu sugerează ; le poți însă pipăi suprafața scorțoasă" [30]. În poezia lui Ion Barbu, din faza „parnasianismului formal" — „nimic fluid și solubil, nimic muzical, ci totul aspru, dur ; poezie de blocuri granitice înfipte solid într-o construcție ciclopică ; poezie fără mister, cu largi acorduri împietrite" [31]. Cînd observă că poezia de notație „a invadat mai toată literatura noastră poetică", criticul conturează efectele unui „impresionism fără consistență" : „Notația nu intră totdeauna în domeniul sufletescului... Peisajul nu e interior, ci exterior... Literatura română s-a îmbogățit astfel cu o

colecție de toamne, ce aleargă despletite pe uliță, de ierni, în haine zdrențuite“ [32]... În poezia Elenei Farago se simte „un freamăt surd“, „un izvor monoton, dar rodnic, ce se zbate în matcă, nemulțumit, un suflu despletit ce vuiește fără sonoritate, dar impresionant și, mai ales, totala absență a lumii dinafară și a oricărui element intelectual... În clarobscurul unei atmosfere de ceață, ca într-o pînză de Carrière, versurile poetei cîntă litania unui amor fără extaze, dar mișcător prin accentul lui profund“ [33]. La Camil Baltazar, dispoziția sufletească, „deși pasivă și resemnată“, „e adîncă și colorează întreaga claviatură sufletească a poetului ; cu o estompă uniformă șterge contururile și spiritualizează materia. D. Baltazar e un Beato Angelico al mizeriei trupești“ [34]. Poezia lui Aderca „are cîteva din podoabele simbolismului formal : e o poezie muzicală, desigur, nu de orchestră, ci de flaut cu găuri puține, în care imaginea e cele mai adese de calitate abstractă“, „lipsită de plasticitate, fluidă, solubilă“, „ideea se exprimă șerpuitor, cu ușurință dialectică, și mai presus de toate grațios, căci grația măruntă este calitatea dominantă a acestui om de baricade...“ [35]

G. Călinescu apreciase în 1930 valoarea acestei modalități prin care „critica, fără să piardă terenul uscat al relației abstracte, capătă un mijloc de penetrație în esența poeziei prin mijloacele înseși ale poeziei și deschide genului drumuri nebănuite“ ; „cu primejdia totuși — adaugă imediat — a rătăcirii în desișurile fanteziei lirice sau a stagnării sterile într-o ariditate fără grație“.

Sigur că nu toate „clasificările“ stabilite în *Poezia nouă,* sau în articolele despre poezie, apărute în această primă fază a *Sburătorului,* s-au dovedit îndreptățite ; judecați asupra unor fenomene artistice noi, în curs de desfășurare, unele au fost „revizuite“ chiar de Lovinescu, de-a lungul anilor, altele s-au dovedit, cum spunea el, „revizuibile de către posteritate“, sau au fost pur și simplu infirmate de evoluția poeziei. Față de Bacovia, de pildă, Lovinescu vădește, la început, o neînțelegere cvasi totală ; în 1922, în articolul din *Sburătorul,* reprodus apoi în volumul VII

din *Critice*, „recunoaşte" acestei poezii sinceritatea, „chiar un fel de profunzime lugubră de fîntînă părăsită" ; „nu-i recunoaştem însă — afirma el categoric — nici o valoare estetică". Peste un an, în *Poezia nouă*, renunţă la această sentinţă profund nedreaptă ; totuşi, nu sesizează substratul dureros al „nevrozei" bacoviene, sensurile profund umaniste ale acestei poezii ; criticul s-a dovedit însă receptiv în faţa „atmosferei bacoviene" şi a lăsat cîteva „reconstituiri" de o extraordinară plasticitate : „Există o atmosferă bacoviană — scrie el — o atmosferă de copleşitoare dezolare, de toamnă, cu ploi putrede, cu arbori cangrenaţi, limitată într-un peisagiu de mahala de oraş provincial, între cimitir şi abator, cu căsuţele chircite în noroaie eterne, cu grădina publică răvăşită, cu melancolia caterincilor şi bucuria panoramelor" ; „şi în această atmosferă de plumb, o stare sufletească identică ; o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin gîndul morţii şi al neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul caterincilor, şi macabru, în tonul păpuşelor de ceară ce se topesc, o descompunere a fiinţei organice la mişcări silnice şi halucinate, într-un cuvînt, o nimicire a vieţii nu numai în formele ei spirituale, ci şi animale... Prin concordanţa peisajului interior cu cel exterior, impresionează în ansamblu" [36].

S-a insistat, de asemenea, asupra întîrzierii cu care mentorul *Sburătorului* l-a apreciat pe Arghezi, s-a revărsat multă ironie peste „revizuirile" prin care criticul şi-a trecut propriile aprecieri ; se omite însă faptul că la data cînd Lovinescu îşi scria *Poezia nouă*, versurile lui Arghezi, neadunate în volum, constituiau încă un obiect de studiu, insuficient receptat de către critica literară, în orice caz neînregistrat în studii analitice de cronica literară a nici unei reviste de prestigiu. Elogiul lui Fundoianu, primul care vede în Arghezi încă în 1918 pe cel mai mare poet român de la Eminescu încoace, s-a concentrat într-o exclamaţie, de o excepţională intuiţie, ce e drept, dar atît. Aprecierea „întîrziată" a lui Lovinescu constituie, în acei ani, prima cercetare critică amplă, şi multe din-

tre observațiile formulate atunci și-au dovedit temeinicia, impunîndu-se, în mare parte, și exegezei de mai tîrziu. Cronica net defavorabilă (M. Iorgulescu) prin care *Sburătorul* reacționa în 1920 în fața cîtorva versuri ale poetului — unele neincluse în culegerile de mai tîrziu — e urmată de caracterizarea elogioasă a lui Lovinescu din *Poezia nouă:* criticul mărturisește deschis faptul că activitatea publicistică a lui Arghezi îi ascunsese *poetul* și se arată bucuros de a-i fi cunoscut versurile. Din acest moment, critica lovinesciană înregistrează una dintre valorile poeziei pentru care, așa cum vom vedea, își va menține prețuirea pînă la sfîrșitul vieții.

Alteori, însă, „sentințele" rămîn neschimbate, sau devin chiar de o asprime excesivă ; criticul rămîne, de pildă, insensibil în fața unui poet de valoarea lui Al. A. Philippide : volumul *Aur sterp,* apărut în 1922, e criticat în *Poezia nouă* pentru „imagism frenetic și gongorism", pentru „imaginea aruncată fără control, inutilă, cele mai adese simplă personificare și uneori metodic dezvoltată pînă la absurd" ; epitete ca „intelectualitate de ordin pur verbal", „un joc de imagini exterioare" [37] etc. au trezit și trezesc încă iritare. În alte cazuri, observațiile din *Poezia nouă* surprind prin îngustarea receptivității criticului, care abandonează, de pildă, în capitolul consacrat poeziei lui Camil Petrescu, sfera inițială, mult mai bogată, a comentariului publicat în *Sburătorul,* în vol. VI de *Critice,* pentru a reduce personalitatea poetică a autorului *Transcendentaliei* la „notația riguroasă și plastică".

Valorile reprezentate însă la acea dată de lirica celor pe care criticul îi adună într-un fel de florilegiu al „poeziei noi" îl îndreptățeau să susțină, în încheierea studiului său : „Insuficiența lirismului e o criză lirică, nu și o criză poetică : sfîrșitul relativ al unui gen poate fi punctul de plecare al unor noi deveniri tot atît de interesante... Reducerea emoției la simpla senzație înseamnă, în adevăr, pulverizarea și, deci, degradarea lirismului. Traducerea ei prin mijloace pur obiective nu numai că nu e o degradare, dar e un termen de evoluție..."

Argumentația se desfășoară prin largi asociații cu domeniul diferitelor sfere ale activității spirituale, pledează pentru intensificarea acelor direcții ale liricii care tind către o largă cuprindere a vieții : „Filozofia idealistă poate nega existența lumii fenomenale ; critica lui Remy de Gourmont poate crede în imposibilitatea unei literaturi obiective ; progresul omenirii se dezvoltă dincoace de problema metafizică a lucrului în sine. În aceste cadre mărginite se desăvîrșește nu numai curba științei, ci și a literaturii. Sub forma lui directă, lirismul e primar. E firesc ca evoluția să se facă în sensul ieșirii din noi, prin anexarea unei părți cît mai mari a noneului ; tendința literaturii spre obiectivare este, deci, naturală și un semn de maturitate. Insuficiența actuală a lirismului ar putea fi privită și prin prisma acestei ascensiuni generale a spiritului uman spre obiect, a acestui proces de relativă pozitivare. Expresia emoției prin elemente materiale, prin notații exterioare ar putea fi un fenomen în strînsă legătură cu exodul sufletului spre cucerirea universului, iar în ordinea literară, spre obiectivare. La lumina acestor considerații, decadența lirismului ar putea fi numai aparentă. Nu se sfîrșește nimic : se transformă numai. Excesivul lirism de odinioară își caută noi mijloace de expresie ; își temperează exuberanța, disimulîndu-se sub forme exterioare, în loc de a se revărsa direct și declamator, se infuzează în lucruri, din îmbinarea cărora reiese momentul nostru sufletesc... Încercările poeților tineri de a renova poezia română trebuiesc deci privite cu simpatie, chiar cînd ajung la o notație pur exterioară. Din încercările lor va ieși poezia de mîine. Pînă atunci, stricînd tiparele obișnuite, eliberîndu-se parțial de rimă și de simetria silabică, poeții generației noastre au frămîntat limba și au turnat ideea poetică în atîtea imagini inedite. încît acțiunea lor este de pe acum fecundă. Chiar de am recunoaște epocii noastre un caracter de tranziție, nu putem privi decît cu încredere și simpatie talentele, mai numeroase ca oricînd, care, cu riscul propriei lor caducități, taie drumuri noi poeziei lirice.“ [38]

La data cînd apăreau aceste rînduri, ele aduceau neîndoios o clarificare şi opuneau respingerilor violente sau simplelor declaraţii de program arta de a analiza mişcarea poetică vie, în plină transformare, iradierea unui spirit disociativ, încrezător în forţele liricii româneşti, în resursele ei înnoitoare. Ciclul de articole din primii ani ai *Sburătorului* şi volumul lui Lovinescu din 1923 constituiau, într-un fel, prima consacrare a unei producţii poetice respinse, sau, în cel mai bun caz, ignorate de critica principalelor reviste ale vremii ; cu excepţia lui Blaga, recenzat de abia la al doilea volum, în 1921, de *Viaţa românească,* sub o semnătură, astăzi, ca şi atunci, cu totul anodină, Cora Irineu (în 1919, cînd Blaga îşi publicase primul volum, *Viaţa românească* nu îşi reluase încă apariţia), nici Tudor Arghezi, nici Camil Petrescu, nici Ion Barbu şi nici George Bacovia nu constituiseră încă, pînă la acea dată, obiectul unor studii ample în paginile revistei ieşene. Cît despre Camil Petrescu şi Ion Barbu, poezia lor de debut apăruse în paginile *Sburătorului,* versurile anonimului student în matematici fiind întîi respinse de *Viaţa românească.*

Cei ce, „cu riscul propriei lor caducităţi, taie drumuri noi poeziei lirice" devin, în foarte scurtă vreme, pleiada care domină poezia românească a epocii.

*

Poziţia teoretică a lui Lovinescu în faţa acestei evoluţii a fenomenului poetic se conturează mai clar o dată cu cea de a doua serie a *Sburătorului,* reapărut în 1926. Tendinţele pe care la început le sprijinise şi le stimulase „fără să fi pornit sub auspiciile unei formule unice" captează treptat ataşamentul unei *atitudini programatice,* manifestate îndeosebi în volumele ciclului *Istoriei literaturii române contemporane (Evoluţia poeziei lirice* şi *Mutaţia valorilor estetice).* Lovinescu se identifică, o dată cu această fază a activităţii sale de critic şi animator al poeziei noi, cu teoreticianul „modernismului".

Termenul, folosit adesea impropriu, a creat şi mai creează încă multă confuzie. Asimilat, nu o dată, cu simbolismul sau cu poezia suprarealistă, ermetică, dadaistă, cu poezia „cosmopolită", calificativul de *modernism* a căpătat adesea o semnificaţie peiorativă ; mai tîrziu a fost identificat de către critica presei de dreapta cu decadentismul, cu poezia pornografică şi a rămas, difuz, cu această semnificaţie subtextuală şi în unele studii destul de recente.

Abordarea acestei chestiuni este strîns legată de polemica purtată timp îndelungat de către Lovinescu împotriva sămănătorismului şi gîndirismului, pe de o parte, împotriva *Vieţii româneşti*, pe de altă parte, cu privire la specificul naţional al literaturii. Datorită acestei conexiuni, la care ne-am mai referit analizînd orientarea generală a criticii lovinesciene în domeniul poeziei, ne propunem să revenim asupra acestui aspect după ce vom urmări, mai întîi, în ce a constat *de fapt* accepţiunea dată de Lovinescu modernismului.

Prolixitatea termenului criticul a sesizat-o în repetate rînduri : „Deşi mult mai complexă şi înglobînd în ea principii contradictorii şi fenomene ce nu se pot nivela uniform, mişcarea modernistă se confundă adesea cu simbolismul, care în realitate nu e decît una dintre formele ei". Prin modernism, Lovinescu defineşte întreaga evoluţie a „poeziei noi", întreaga mişcare poetică de la începutul secolului XX, „ieşită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880" [39], diversele manifestări care se înscriu în ritmul general al liricii fecundate de imensa deschidere de boltă reprezentată de simbolism ; nu este vorba de o afiliere mimetică la aspectele tematice sau formale ale curentului, căci, aşa cum am văzut, unele dintre direcţiile poeziei noi în lirica românească evoluează sub forma unei reacţii antisimboliste, ci de încorporarea şi dezvoltarea acelor tendinţe prin care simbolismul a declanşat accentuarea specificului poeziei, a unicităţii ei, ca sferă aparte a creaţiei spirituale.

Acest modernism al poeziei noi, „ieşite din contactul mai viu cu literatura franceză de după 1880", s-a dovedit însă treptat o albie foarte largă, din a cărei

matcă se revendicau o serie întreagă de tendinţe extremiste. *Poezia nouă,* stimulată de Lovinescu, evoluează şi ea în acelaşi context. Pornit din vatra *Sburătorului,* Ion Barbu devine promotorul unui ermetism programatic ; paralel cu revista lovinesciană, apar şi proliferează „şcoli", „grupări", „curente", revistele de avangardă ale suprarealismului, constructivismului ş.a.m.d. „Curentele extremiste" sînt incluse de Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane,* în cadrul capitolului *Poezia modernistă.*

Faptul că termenului de modernism i se atribuie adesea putere de acoperire pentru o realitate artistică extrem de variată nu este, deci, întîmplător. Al. A. Philippide observa, cu ironie, într-un articol publicat în 1929, că „bilanţul tuturor *ismelor* care au zornăit agăţate de coada cuvintelor, pe coperte de reviste şi în fruntea manifestelor literare în ultimii zece ani, ar arăta o cifră considerabilă". Poetul oferea o lungă înşiruire a curentelor şi a grupărilor literare care îşi revendicau titulatura de „literatură modernistă", „dadaism, constructivism, suprarealism, integralism, simultaneism... Azvîrlit cu batjocură sau oferit laudativ, epitetul de *modernist* se plimbă prin toate revistele, prin coloanele ziarelor, însufleţeşte conversaţiile salonarde şi discuţiile literare de cafenea şi colţ de stradă. Ce înseamnă nu ştie nimeni lămurit. E unul din acele epitete fac-totum, care acopăr la timp potrivit deficitul de observaţie şi lenea de a înţelege" [40]...

Ţinînd seama de această realitate, ce trebuie să înţelegem din afirmaţia lui Lovinescu, care îşi manifesta deschis, în concluziile volumului consacrat evoluţiei poeziei lirice, preferinţa pentru „poezia modernistă" ? „Sincronizată cu formele expresiei artistice actuale — scrie el — şi, ca atare, cu toate riscurile contemporaneităţii în care intră elementele caduce ale modei, această poezie — cu explicaţiile ce vom da în volumul asupra *mutaţiei valorilor estetice* — este singura ce poate răspunde — principial — sensibilităţii noastre estetice." [41] Tendinţa poeziei moderne — susţine criticul în *Mutaţia valorilor estetice* — se îndreaptă către „poezia pură" [42].

Aceste afirmații au constituit și constituie încă argumentul hotărîtor în virtutea căruia Lovinescu a fost asimilat în unele studii mai vechi și mai recente cu promotorul tuturor experiențelor extremiste, al celor mai virulente forme ale decadentismului poetic, într-un cuvînt, cu un „patron de elucubrații avangardiste" — cum remarca intrigat Șerban Cioculescu. „Inepție!", „legendă sperietoare", exclama același critic în urmă cu mai bine de două decenii în fața unor asemenea sentințe lansate pe atunci de critica înfeudată forțelor de dreapta. Legenda se menține, însă, datorită seninătății cu care preluăm uneori formulele, părăsind cu totul întreg conținutul noțional investit în ele de cel ce le-a pus în circulație. Pornind deci de la text, vom vedea, pe de o parte, ce anume a promovat Lovinescu prin „poezia pură", prin „modernism", ce înțeles a dat el acestei noțiuni, iar pe de altă parte, ce poziție a adoptat față de curentele extremiste, care își revendicau titulatura de moderniste, față de suprarealism, dadaism, ermetism.

Să pornim, deci, de la explicațiile din *Mutația valorilor estetice*. Afirmîndu-și afinitatea cu „poezia pură", cu „poezia inefabilului" și susținînd că evoluția poeziei moderne se va săvîrși în această direcție, Lovinescu nu a pledat niciodată pentru o lirică a aspirațiilor mistice, pentru o poezie ermetică, așa cum s-a afirmat adesea, ci, dimpotrivă, a combătut cu toată ostilitatea asemenea tendințe. Prin poezie „pură", „inefabilă", Lovinescu denumește capacitatea specifică farmecului poetic de a comunica emoția artistică prin muzicalitate și putere de sugestie, prin „dubla funcție, noțională și sugestivă", a limbajului: În afară de funcția elementară, „prima funcție *noțională* sau *socială* a oricărei limbi, de transmisiune a cugetării în elementele ei simple și reale" („proza pe care o făcea Monsieur Jourdain fără s-o știe" — zice Lovinescu), „limba mai are o altă funcție mult mai complexă și mai variabilă și anume o funcție de sugestie"; „sugestii", arată criticul, poate conține „și limbajul în rostirea sa uzuală"; dar „adevărata funcție de sugestie a limbii își găsește realizarea în expresia artistică, și,

cu deosebire, în poezie, în înțelesul larg al cuvîntului. Așadar, pe lîngă valoarea sa de semn convențional al unei noțiuni, orice cuvînt mai e și depozitarul unei mari cantități de virtualități și de sugestii, dictate de sonoritate, de vicisitudinile lui semantice, de anumite particularități strict individuale și aproape necomunicabile" [43].

Explicația nu cuprinde, după cum se vede, nimic inacceptabil, ci reproduce rezumativ, dar destul de fidel, o serie de principii, de loc noi, readuse însă la o nouă viață de către simbolism, acceptate astăzi de toată lumea, dar constituind încă în practica criticii literare un adevăr atît de axiomatic, atît de subînțeles, încît inutilitatea de a-l mai demonstra se asociază uneori cu totala lui ignorare. Ostilitatea lui Lovinescu față de lirismul „înăbușit de retorică și de didacticism" este dreaptă și fertilă încă, iar insistența cu care amintește de faptul că „fizicianul versificator Empedocle se confundă din nou cu Homer, deși acum două mii de ani Aristot știuse să-i diferențieze", nu și-a pierdut actualitatea.

Lovinescu era perfect îndreptățit să afirme că „sugestia este funcția esențială a expresiei poetice" : „Dacă Fedra s-ar fi exprimat «aș dori să fiu aiurea» — scrie el — limbajul ei ar fi fost noțional sau prozaic ; în timp ce valoarea de sugestie crește nemăsurat cînd aruncă alexandrinul *Dieux ! Que ne suis-je assise à l'ombre des forêts... ?*, în care oboseala, nostalgia după liniște se deschide ca un orizont" [44] ; în afară de această calitate esențială a expresiei poetice de a fi sugestivă — spune el în continuare — „sugestia intră și ca un element virtual, posibil, în fiecare cuvînt luat în parte, fără ajutorul ritmului sau al imaginii", deoarece „nu numai imaginile sau cadențele produc sugestii... ci și cuvîntul simplu, luat în unitatea lui, e capabil să sugereze dincolo de sensul său noțional" ; în poezie, fiecare cuvînt este așadar încărcat de o „electricitate" [45].

După cum se vede, criticul nu pledează pentru invazia iraționalului în poezie, pentru renunțarea la limbajul noțional : „limbajul sugestiv, instrument al ex-

presiei poetice" este, în accepțiunea dată de Lovinescu, acela „în care noțiunea este *infiltrată* (s.n.) de multiplele sugestii provocate de cuvintele luate în unitatea lor prin reziduurile sentimentale, prin vicisitudinile semantice, prin valorile... de sonoritate și mai ales de înlănțuirea lor". Sugestia va fi provocată apoi „de expresia metaforică, de efectul anume calculat și implicat de ritm, de rimă, într-un cuvînt, de toate resursele artei poetice..."

În *acest sens* al specificității artei poetice, disociază Lovinescu farmecul versului de „expresia rațională, logică, de formula discursivă și didactică" [46] ; în *acest sens,* cerem în mod firesc *altceva* poeziei decît eseului didactic, prozei, demonstrației logice, științifice ; este vorba nu de eliminarea conținutului rațional din poezie, ci de tendința de a înlocui „construcția discursivă, logică, raționalismul și didacticismul poetic" printr-o artă „care, dincolo de anecdotă și de expunere logică, sugerează stări sufletești profunde, neorganice, muzicale". În *acest sens* înțelege Lovinescu „ecourile nesfîrșite" ale versului eminescian, „calitatea de sugestie a acestei poezii, care rămîne și astăzi proaspătă, intactă și inegalată de nici un poet contemporan" : „A trecut o jumătate de veac de la apariția poeziei eminesciene, și deși în dezvoltarea vertiginoasă a literaturii noastre jumătate de veac înseamnă aproape o jumătate de mileniu, fenomenul eminescian rămîne și acum încă nou, unic. În momentul în care Eminescu a scris în 1869 versurile :

> Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
> Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii...

un fapt revoluționar s-a petrecut în literatura română ; spintecînd zările, un fulger a desfăcut cerul în două ; o literatură nouă a început, cu posibilități proaspete de expresie metaforică, îngemănată, clădită în superbe construcții sonore, cu o limbă și muzică nouă." [47]

Departe de a socoti forța de sugestie și de insinuare muzicală a versului, capacitatea de comunicare a ine-

fabilului, a incomunicabilului, drept atribute impuse de modă poeziei moderne, Lovinescu le observă în marea poezie a tuturor epocilor ; exemplificarea lui pornește de la Verlaine, dar se oprește și la Eminescu și la Racine și la Victor Hugo sau la Leconte de Lisle.

Concluzia precizează încă o dată, limpede, sensul întregii pledoarii pentru poezia pură : „Pentru a ne lua întreaga răspundere, așa cum se și cuvine, într-o astfel de expresie muzicală, am văzut sensul evoluției poeziei contemporane". Lovinescu nu ignoră faptul că „o astfel de poezie se poate mai mult concepe decît realiza și izola, ea trebuie prețuită mai mult în intenție și tendință" ; socotind fenomenul „izolabil prin abstracție" doar, criticul a încercat să precizeze „conceptul unei poezii pure, inefabile, muzicale, care, trecînd peste romantism și simbolism, se adîncește în stările de conștiință profunde, neorganizate, inexprimabile altfel decît pe cale de sugestie. Fără a cădea în exagerare, și fără a înlocui spiritul critic prin spiritul de formulă, în evaluările acestei *Istorii,* în materie de poezie, a figurat ca punct de orientare și principiul ideal al «poeziei pure»." [48]

De aceste precizări se face abstracție atunci cînd se asimilează pledoaria lui Lovinescu pentru „poezia pură" cu revendicarea unei poezii fie ermetice, fie a „aspirațiilor mistice", după cum se face abstracție de faptul că Lovinescu însuși, la vremea lui, a respins asemenea interpretări ale „poeziei pure". Opiniile formulate „de alți teoreticieni, de obicei poeți ei înșiși", care „au încercat (chiar la noi) să dea purității un înțeles de expresie intelectualistă, abstractă, matematică", sînt confruntate cu sensul inițial acordat de Valéry acestei noțiuni : „Nu acesta e însă înțelesul — scrie Lovinescu — nici chiar cel acordat cuvîntului de însuși Valéry în *Variété,* în care puritatea e interpretată tot în sensul muzicalității" [49]. În ceea ce privește interpretarea „poeziei pure" drept o poezie a extazului mistic, diatribele criticului împotriva acestui punct de vedere sînt edificatoare, și a-i atribui rolul de teoretician care cultivă cu intensitate o poezie de

asemenea factură înseamnă a construi demonstrații în gol, în ciuda oricărei evidențe ; nimic n-a fost mai străin spiritului lovinescian, lucid, raționalist, echilibrat, „nutrit cu umanități clasice", cum îi plăcea să se definească, decît exaltarea misticismului sau mimarea freneziei mistice în ideologie, ca și în artă, și nici o altă manifestare nu i-a smuls accente mai maliționse, nu i-a declanșat o ironie mai strivitoare. Ideea asimilării „poeziei pure" cu extazul mistic este respinsă categoric și redusă la scara minoră, reală, a „improvizațiilor sentimentale ale abatelui Bremond", cel „care avea să devieze o problemă de estetică într-o problemă de mistică religioasă și să confunde poezia cu rugăciunea" *(„La poésie aspire à rejoindre la prière")*, printr-o teorie „incoerentă" : „Nu vom adera, firește — scrie Lovinescu — la o teorie în care inspirația e asimilată cu «extazul» și experiența poetică cu cea mistică, și nici nu o vom discuta chiar, întrucît ne lipsește elementul prim al competenței într-o problemă ce postulează nemurirea sufletului, păcatul originar și experiența mistică. Ceea ce trebuie să reținem — scrie el — e că în afară de elementul rațional, idei, sentimente, gradația lor tehnică, elocință, în poezie mai e și un element irațional, ce transformă o asociație logică de cuvinte într-un vers emoțional, prin descărcarea unui fluid irezistibil, care ar constitui «poezia pură» ; după cum mai reținem, în genere, lupta legitimă și necesară de a diferența poezia și expresia poetică de proză și de expresia logică, de intelectualism. Atît e de reținut — subliniază el — *animus* și *anima*, poezie pură, fluid, magie sugestivă, extaz mistic sînt noțiuni de care, după cum am spus, nu ne apropiem pentru a nu le fi experimentat și, pe lîngă aceasta, chestiunea poate fi pusă mult mai simplu și soluționată prin mijloace care nu solicită extazul mistic sau nemurirea sufletului."

Lovinescu întîmpină cu o ironie neascunsă teoria abatelui Bremond, conform căreia versurile ar avea „«un fluid misterios» prin care nu luăm act de ideile și sentimentele poetului, ci de starea sufletească ce l-a

făcut poet" etc., etc. şi care ne transportă *„dans ces heureuses ténèbres où les griffes des trois concupiscences ne trouvent plus où se prendre"* ; „ar trebui mai întîi dovedită nemurirea sufletului — spune Lovinescu — ceea ce e şi mai greu decît soluţia unei probleme estetice". El este convins că se poate da „o explicaţie mult mai accesibilă", şi pămînteasc㠄lăsînd la o parte această frenezie mistică" ; „fără a fi transcendent, farmecul poetic al unor versuri ...are o explicaţie fonică" [50] ; „nu e nevoie de a recurge la «incantaţie», la magie, la «experienţa confuză, masivă, inaccesibilă conştiinţei distincte», la «fluid misterios» sau la «experienţa mistică» şi la rugăciune, pe care Bremond le rezumă în cuvîntul «poezie pură» ; ci e de ajuns să recunoaştem că peste structura intelectuală a unei poezii — idei, sentimente, tehnică — se desprinde din cuvinte o serie de imagini ce le întrec cu mult importanţa noţională şi le dau adevărata lor valoare." Criticul citează aici acelaşi vers comentat de abatele Bremond le rezumă în cuvîntul «poezie pură» ; ci e de din *Fedra* lui Racine — şi observă că din declamarea lui „nu mijeşte, aşadar, nici o «experienţă mistică», ci numai o serie de sugestii provocate îndeosebi de sonoritatea silabelor şi de exotismul numelor" [51].

Ideea „revelaţiei divine", „magice", ca sursă ascunsă a fenomenului poetic, este profund străină criticului, după cum inacceptabilă i se pare şi mimarea extazului religios în poezie. Cu aceeaşi ironie transantă a scris Lovinescu despre „misticismul literar" al poeziei ortodoxiste, ce se voia reprezentanta programului ideologic al *Gîndirii:* „Literatura românească — ca şi sufletul românesc — nu se recunoaşte în acest misticism" — afirma el, referindu-se la „cîţiva dintre poeţii *Gîndirii*" care „au început să vadă îngeri, azi dispăruţi" [52]. „Intenţia programatică" vădită de volumul lui Ion Pillat *Povestea Maicii Domnului* de a reprezenta „viaţa religioasă a poporului nostru, în care tradiţionaliştii văd punctul de reazim al doctrinii lor" este considerată *„principial* falsă" : „de se adresează însă poporului — spune criticul — ea nu-şi

ajunge scopul, întrucît rămîne încă o artă inaccesibilă, iar de ni se adresează nouă, nu-i putem ierta caracterul livresc şi voit, oricîtă virtuozitate ar dovedi poetul nu numai în mînuirea artei sale poetice, dar chiar în simularea unei suave simplităţi de creştinism primitiv“ [53]. Ceea ce îmbrăţişează Lovinescu în poezia lui Pillat nu este nicidecum încercarea de a ilustra „o intenţie programatică“, în numele unei doctrine literare interesate „să anexeze — cum spunea el — viaţa religioasă a poporului...“ ; de altfel criticul neagă cu fermitate ideea că teoriile literare ale poeţilor ar prezenta vreun interes în sine : „Teoriile literare ale poeţilor nu interesează decît pe măsura realizării în opere de artă“. Arta poetului nu va fi căutată deci în elementul de „patetism retoric“. Poezia lui Pillat va fi apreciată pentru valoarea ei de „operă de cristalină rezonanţă, cu sunetul ei propriu, deşi integrat în întreaga simfonie a literaturii noastre băştinaşe“. Criticul operează „diferenţierile cuvenite“ între tradiţionalismul acestei poezii, care „purcede de la realităţi“, şi tradiţionalismul tendenţios „conceptualizat“, ce „îmbrăţişează şi rasa“, speculînd „spectacolul neschimbat al unor orizonturi limitate“ şi „slobozind contactul cu realităţile umile, singurele ce pot sensibiliza“. Lovinescu înţelege că în poezia lui Pillat „pietatea se încheagă din sentimente strict personale şi se materializează prin lucruri mărunte şi zilnice“, că dragostea de pămînt e infuză, discretă, sentimentul de dezrădăcinare şi o dorinţă de reîntoarcere la natura şi la locul de baştină nu lunecă „la panegiric“ şi că tocmai în aceasta rezidă „adevăratul principiu de emoţiune al acestor poezii“ [54].

Aprecierea unei asemenea poezii (apreciere socotită nu o dată în mod superficial drept o concesie pe care Lovinescu ar fi făcut-o tradiţionalismului gîndirist, de dragul influenţelor jammesiene şi rilkeene) constituie, de fapt, una din laturile remarcabile ale criticii lovinesciene, în stare să disocieze într-un moment încărcat de verbiajul demagogic, agresiv, al unor teo-

retizări naționaliste, reala „literatură autohtonă", cu profunde însușiri naționale, de contrafacerile tendențioase, ridicate la rangul de dogmă didactică și exclusivistă.

Chiar cînd recunoaște „abilitate" și „meșteșug" în versurile unor poeți grupați în jurul *Gîndirii* — și este un merit al criticului faptul că nu trece sub tăcere, nu neagă manifestările talentului chiar cînd sînt cheltuite, în cadrul unor direcții ideologice reprobabile — el nu uită să ridiculizeze pretenția de originalitate a unor „poeți tradiționaliști", „scoborîți din folclor, din ortodoxism", „teoreticieni intoleranți ai caracterului specific și ai stilului autohton", demonstrîndu-le că, în realitate, „ortodoxismul poetic din care unii dintre dînșii vor să facă piatra unghiulară a rasei noastre și axa unei tradiții literare nu este de fapt decît o simplă undă a misticismului apusean al lui Francis Jammes și al lui Rainer Maria Rilke..." [55] După apariția volumului *Evoluția poeziei lirice,* ideea e reluată, de data aceasta, cu o iritare neascunsă, provocată și de protestele ivite între timp: „Rămîne pe seama perspicacității criticilor să precizeze cînd înlăuntrul aceluiași sincronism un fenomen e coeficient și cînd intuitiv și dacă palidul înger ce a stat de strajă la căpătîiul de suferințe al limfaticului Rilke nu rebegește astăzi la geamul jovialului și bine hrănitului ortodox Nichifor Crainic" [56]... Unor critici tentați să hiperbolizeze existența unui „misticism frenetic" în *Șesurile natale,* Lovinescu le atrage atenția că „misticismul lui Nichifor Crainic e, de fapt, mai mult de natură didactică, întrucît cunoștința de sine nu l-a părăsit niciodată".

*

După cum aminteam mai înainte, ideea „poeziei pure", a expresiei artistice distilate, rafinate a deschis o gamă foarte largă; absolutizarea forței de sugestie a poeziei naufragiază în ermetism și izolare aristocratică. „Purismul" pe care îl proclamă Ion Barbu la

un moment dat este, după cum mărturisește el însuși, „un act clar de narcisism", „lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru" care, „ca tot absolutul", rămîne „o pură direcție, un semn al minții". „Eu voi continua cu fiecare bucată — spunea el — să propun existențe substanțial indefinite ; ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale". Purismul poeziei reprezintă, într-o asemenea concepție, „o rară aventură a unui vers într-adevăr esențial". Poetul a teoretizat în acest sens, cu o pasiune contaminantă la acea vreme, absorbția poeziei în zborul infinit al gîndirii matematice, neînfrînate de nici un fel de opreliști : „Sîntem contemporanii lui Einstein, care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte", explica el într-un interviu; poezia trebuie deci, în mod „fatal", să facă și ea „concurența demiurgului în imaginarea unor lumi probabile... Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență..." Poetul visa să scoată o revistă „cu nume matematic", cu un „titlu arbitrar" și care ar purta „pe frontispiciu, ca moto, dictonul lui Platon : *«Nimeni să nu intre aici dacă nu-i geometru»*. Pentru mine — explica Ion Barbu — poezia este o prelungire a geometriei." [57]

Convingerea de neclintit a matematicianului și poetului în legitimitatea unei asemenea interferențe se însoțea, însă, după cum se vede, cu o filozofie solipsistă, cu un formidabil cult al izolării, afișate cu o intoleranță de o violență uluitoare. Ion Barbu vorbea cu un dispreț ce va înspăimînta pe cei mai zeloși partizani despre poezia cu „conținut", „leneșe", „muzicală", menită să comunice un înțeles minții omenești : el opune poeziei disprețuite, acelui *„creux néant musicien"*, ce „va fi umplut și mai departe de un interminabil conținut...", „lirismul cel nou", care „se limpezește de apele mai luminoase ale unei melodici arhitectonice : modul dorian (al lirei) sau simplicitatea și sfințirea cîntării bisericești". Sigur că între acest plan al ideilor teoretice și universul liricii barbiene nu

există un raport de fidelă concordanță și că pentru înțelegerea poeziei lui Barbu, teoriile sale, considerate în sine, nu pot constitui un indiciu concludent ; cum au sublimat concepțiile poetului în arta sa, constituie o problemă care depășește cadrele lucrării de față și la care ne vom referi doar tangențial cînd ne vom ocupa de poziția criticii lovinesciene față de ermetismul barbian. Concepția lui Barbu asupra poeziei, ideile promovate de el au fost însă viu dezbătute în epocă, au provocat delimitări bine determinate și în raport cu poziția adoptată în acest context au fost judecate nu o dată concepțiile despre poezie ale criticului de la „Sburătorul", asimilat de către unii cu teoreticianul ermetismului sau al poeziei mistice. Dacă în ultimul timp poezia lui Ion Barbu s-a bucurat de o interpretare mai nuanțată, ce refuză pe drept cuvînt deducerea mecanică a universului liricii din teoriile estetice ale poetului, în schimb, teoriile barbiene cu privire la poezie au fost atribuite *tale quale* criticului care nu le acceptase niciodată și suferise chiar pentru acest motiv atacuri polemice violente.

„Poezia pură", ermetică, încifrată se află în contradicție vădită cu concepția lovinesciană asupra rosturilor liricii. Am văzut că pentru Lovinescu poezia pură înseamnă, dimpotrivă, accentuarea, prin muzicalitate, a capacității de sugestie a versului, căruia i se cere, deci, o prelungire a vibrației, un spor de încărcătură afectivă ; preferința pentru poezia muzicală, care amplifică sensul ideilor prin ecouri nesfîrșite, prin sugerarea unor stări sufletești depășind în intensitate și complexitate simpla receptare a unui conținut noțional, se va asocia, în mod firesc, cu insatisfacția în fața glacialității și a cerebralității contorsionate, în fața încifrării ostentative. Ermetismul își propune retragerea absolută a tuturor punților de legătură, refugiul în construcții criptice, gîndite cu o maximă rigurozitate, dar avînd o logică ascunsă, greu accesibilă, impunînd cititorului un efort de descifrare logică „la rece", în timp ce poezia pură, în accepțiunea dată de Lovinescu — criticul reia, în parte, așa cum am văzut,

sensul atribuit purismului de Paul Valéry și, inițial, de Edgar Poe — proclamă cultivarea acelor valențe prin care versul deschide infinit mai multe punți de comunicare decît cele incluse în simpla valoare semantică a vocabulelor lui : „aruncat în mulțime", cuvîntul „încărcat de electricitate", „pe lîngă sensul lui noțional", „va provoca o întreagă gamă de sugestii, imagini, asociații" ; „prin convergența unei serii de împrejurări sufletești, un cuvînt poate provoca revoluții sau poate deveni «refren» cu o contagioasă valoare de circulație" [58].

Fluiditatea și imprecizia imaginii, a metaforei trebuie să tindă, după Lovinescu, nu spre sărăcirea și încifrarea poeziei, „ci dimpotrivă..." spre „puterea ei crescută de sugestie" [59] ; țelul metaforei depărtate „de obiectivul pe care vrea să-l reprezinte" nu este restrîngerea arbitrară a sensului, ci realizarea unei poezii în care „valoarea de sugestie a unei imagini e cu atît mai puternică".

Exemplificarea la care recurge Lovinescu și de data aceasta este expresia metaforică a versului eminescian, clădit „în superbe construcții sonore".

În virtutea acestei concepții, Lovinescu respinge ermetismul ; el vede în această formulă un proces de secătuire a lirismului, în construcții asociate în virtutea unei logici subiective, reflectînd drumul chinuit, alambicat, dureros, al unei gîndiri concentrate spre încifrare, și nu spre sugestie. Ion Barbu, apreciat ca un poet ce „pășește în fruntea generației tinere ca unul dintre deschizătorii de drumuri", este comentat cu rezerve în faza în care „a ancorat la formula unei poezii ermetice, de viziuni interioare, de prelungire a visului în realitate, a unei poezii «onirice» deci, în care coeficientul personal joacă un rol principal ; un cuvînt, o imagine îi sugerează o altă imagine, după o asociație strict personală și deci necontrolabilă ; între poet și cititor se rup astfel multe din treptele ce ar trebui să-i unească ; și deși ceea ce pare arbitrar are mai totdeauna o lege lăuntrică, totul rămîne într-un ermetism voit și cu atît mai admirat cu cît e mai

neînțeles" *. Urmărind „ilustrarea progresivă a acestei specii", criticul remarcă faptul că dacă în unele cazuri „emotivitatea latentă", „sublimată oarecum prin acidul corosiv al expresiei, e perfect îndreptățită", „ea devine mai discutabilă prin caracterul personal al asociațiilor" în versurile din *Lemn sfînt*, care „constituiesc un filon liric atît de latent, încît chiar și existența lui ar putea fi discutabilă". În alte poezii de aceeași factură, *Treime*, *Fund biblic*, *Epitalam*, *În*

* Datoria ne obligă să semnalăm aici o opinie diferită în legătură cu poziția lui Lovinescu față de ermetism : în cursul de *Istorie a literaturii române*, de Ov. S. Crohmălniceanu, Lovinescu este prezentat drept un susținător activ al ermetismului ; pentru argumentarea acestei opinii, se reproduce o parte din fragmentul citat și de noi mai sus, însă cu următoarele ușoare modificări și încadrat în următorul comentariu : „În poezie, se credea la *Sburătorul*, cuvintele n-au funcția de comunicare, ci ele constituie un material cu ajutorul căruia artistul săvîrșește o operație «magică» de incantație, de vrăjire a cititorului. De aici cultul grupării pentru lirica absconsă «hermetică»..." (se citează un vers din *Grup* de Ion Barbu). „Ele recoltau elogiile lui Lovinescu pentru capacitatea lor «de a prelungi visele în realitate», de a sugera mereu alte imagini, «după o asociație strict personală și deci necontrolabilă», de a «rămîne într-un ermetism voit și cu atît mai de admirat cu cît e mai de neînțeles.»" (*Sburătorul*, nr. 7, 1926) (loc. cit. ; p. 42. Anul apariției este însă 1927 și nu 1926). Textul real al fragmentului, cu conținut critic, apare aici cu un conținut laudativ, prin eliminarea aprecierii critice („între poet și cititor se rup astfel multe dintre treptele ce ar trebui să-i unească"), prin eliminarea concluziei („punct extrem la care a ajuns pînă acum, sperăm provizoriu, arta poetului"), prin adăugarea comentariului „ele (versurile ermetice ale lui Ion Barbu — n.a.) recoltau elogiile lui Lovinescu", precum și prin adăugarea prepoziției *de* : „cu atît mai admirat cu cît e mai neînțeles", spune textul real ; „cu atît mai *de* admirat cu cît e mai *de* neînțeles", citim în textul oferit de curs. Menționăm că acest „*de admirat*" nu există în textul publicat în *Sburătorul*, la care ne trimite cursul (nici în textul publicat în volumul *Evoluția poeziei lirice*, nici în *Istoria literaturii române contemporane* din 1937). De asemenea, versurile pe care le citează cursul, însoțite de comentariul „ele recoltau elogiile lui Lovinescu", nu puteau recolta, la data aceea, nici un fel de elogii, chiar dacă Lovinescu ar fi intenționat să le elogieze, din simplul motiv că nici nu apăruseră. Poezia *Grup*, citată în curs, a fost publicată în nr. 8 al *Sburătorului* din 1927, în timp ce articolul lui Lovinescu din care citează autorul cursului, într-o redactare proprie, apăruse în nr. 7 al revistei. Poezia la care se referă Lovinescu în articolul citat în curs este alta, *În plan*, iar comentariul *real* al lui Lovinescu critică fără echivoc caracterul abscons al acestor versuri : „viziunea unei lumi plane cu două dimensiuni față de care timpul devine «o cotă» e redată prin asociațiuni de imagini atît de arbitrare și atît de invizibil legate prin fire subțiri, pe care cititorul nu le poate străbate, încît întreaga poezie prezintă un aspect de discontinuitate, greu de legat într-o construcție logică".

plan etc., criticul respinge „aceeași tendință de refulare a lirismului în evocații de viziuni valabile, prin capriciul asociației și al interpretării, numai pentru un om și chiar numai pentru un moment, enigmatice deci", și le consideră „punct extrem, la care a ajuns pînă acum — sperăm provizoriu — arta poetului" [60].

„Speranța" lui Lovinescu însă nu s-a realizat ; poetul lansat cu entuziasm în urmă cu opt ani de animatorul *Sburătorului* reacționează în fața acestei critici cu o violență rar întîlnită în limbajul membrilor cercului. Într-un articol apărut în *Ideea europeană* [61], Ion Barbu publică un „îndărătnic protest", „înfipt, răsunător" ; atacînd vehement meduza *Sburătorului*, „enormă ca plictiseală, tenace ca orice democrație", el îl acuză pe Lovinescu de a fi „înșelat" idealul poeziei : „Sub ce sbor augural de curci a conceput d. E. Lovinescu asemenea piatră ? O idee democratică aplicată celei mai reacționare forme a spiritului — Lirica !" Întreaga activitate a *Sburătorului* și personalitatea criticului sînt negate într-un limbaj violent. Articolul stîrnește o impresie penibilă ; George Călinescu, recunoscîndu-i poetului dreptul de exprimare liberă a oricărei opinii, se arată însă indignat de rapiditatea cu care își schimbase această opinie cu privire la omul și opera elogiate pînă atunci : atitudinea lui Barbu față de „criticul său unic... acel ce l-a prețuit și l-a divulgat", înseamnă „înfigerea unui stilet în inima părintelui său literar". Articolul se încheia cu un celebru adagiu aristocratic, adresat de data aceasta unui fervent propovăduitor al aristocratismului spiritual : „Întîmplîndu-se aceasta, am putea spune poetului : *Ne sutor, ultra crepidam*" [62].

Peste cîteva luni, într-un articol publicat în aceeași revistă, Ion Barbu își anunță retragerea din literatură.

Am amintit, pe scurt, acest episod, nu numai pentru semnificația pe care o poate avea în conturarea unei anumite psihologii și atmosfere literare, ci mai ales pentru rezonanțele provocate în ființa criticului : Lovinescu a fost preocupat o viață întreagă de teama de a nu stînjeni, de a nu opri printr-o sentință negativă, evoluția posibilă a unui talent, apariția unei vocații nebănuite încă într-un anumit stadiu al creației ; „din

orice stridie poate ieşi o boabă de mărgăritar", scria el. Cel care se întrebase în faţa „evadării" atît de rapide a lui Ion Barbu, de la o formulă la alta, dacă nu cumva „s-ar putea ca însăşi această căutare să fie formula personalităţii sale neliniştite" nu se poate să fi înregistrat, fără o anume tulburare, această abdicare de la poezie anunţată la cîteva luni de la apariţia studiului său critic ; să fi fost într-adevăr ultima formulă a poeziei barbiene faza care să fi captat *definitiv* personalitatea artistului ? Constituia oare această fază un *punct terminus,* sau alte posibilităţi se mai puteau ivi, negînd formula încifrării ostentative, aşa cum această formulă negase pe cele anterioare ? Retragerea din literatură a scriitorului amendat este departe de a constitui o satisfacţie pentru un critic, mai ales atunci cînd cel care părăsea lira se dovedise a fi un poet ale cărei creaţii „au avut urmări importante cu privire la gradul de expresivitate al limbii noastre", cum îl apreciase în 1930, Alexandru Rosetti [63].

Faptul că nu numai atitudinea critică a lui Lovinescu a declanşat această retragere, că ea se datora, probabil în aceeaşi măsură, personalităţii singulare, ciudate, exclusiviste şi intolerante a poetului, care nu putea concepe dreptul la existenţă pentru nici un fel de altă formulă artistică, în afară de a sa proprie, respingea cu intoleranţă poezia lui Arghezi şi îşi renega cu înverşunare propriile versuri din primii ani ai *Sburătorului,* întreţinîndu-şi spiritul, aidoma eroului său din *Isarlîk,* printr-o permanentă autodevorare, reiese şi din faptul că prima reacţie publică după apariţia *Evoluţiei poeziei lirice* nu s-a îndreptat împotriva criticii lovinesciene, ci împotriva poeziei lui Arghezi ; un articol critic, exprimînd aceleaşi observaţii ca şi capitolul amplificat din volum, apăruse, după cum am amintit, în *Sburătorul,* şi, cu toate acestea, Barbu a continuat să publice mai departe, în paginile revistei lovinesciene, fără a răspunde injurios criticii, aşa cum va face după apariţia volumului în care i se consacra lui Tudor Arghezi cel mai larg şi mai consistent capitol ; Ion Barbu îl contestă cu violenţă pe poetul elogiat altădată, iar în articolul următor, consacrat lui Lovi-

nescu, conchide deschis : „geografia literaturii noastre“ începe să îi apară „imposibil de locuit“ : „deoparte, conglomeratul primitiv al poeziei argheziene, de alta, vecinătatea, platitudinea vîntului lovinescian care-l îmbăiază“.

În ciuda mobilului evident al acestei reacţii, faptul că Ion Barbu părăşeşte *realmente* poezia îl determină pe Lovinescu să treacă peste insulte şi injurii, peste jigniri incalificabile şi să recheme în sînul cenaclului pe poetul care îl renegase. (F. Aderca scria, în timpul polemicii stîrnite de *Evoluţia poeziei lirice*, că Lovinescu „va rămîne în istoria noastră literară singurul critic — cazul lui Barbu nu e unic în cercul *„Sburătorul“* — care a avut curajul de artă — care e şi cea mai înaltă moralitate — să fi crescut, cu bună-ştiinţă, şerpi la sîn“.)

Caracterul acestor relaţii — poate dintre cele mai interesante şi mai edificatoare pentru psihologia criticului — ni-l arată pe Lovinescu păstrîndu-şi neschimbate rezervele asupra ermetismului — aşa cum vom arăta mai departe — dar făcînd evidente concesii în faţa personalităţii ciudate, a poetului, încercînd în permanenţă să-l reapropie ; cîte ceva din truda acestor încercări transpare în *Memoriile* criticului, unde aprecierea poeziei barbiene lunecă în comentarii graţioase, de suprafaţă, mai mult expozitive, ocolind judecata tranşantă, ivind doar ici-colo sclipirea ironică a rezervei („pe duzina de poezii sibilinice ale d-lui Barbu foşneşte o duzină de similibarbu creatori de rebusuri şi echivocuri poetice“), în timp ce aprecierea omului izbuteşte să dea luminozitate unui portret alcătuit din contraste gravate cu dăltiţa ; „poziţia poetului Ion Barbu ...faţă de existenţă“ este asemuită cu aceea a unei feline, „pe care nimic n-o reţinea în lianele scrupulelor“... „Omul — scria Lovinescu — nu e comod prin irascibilitate şi agresivitate, prin atitudini tiranice şi exclusive“ ; ...nu e comod, dar cît e de interesant ! Un poet, un remarcabil poet, un strict poet, vibrînd de indignare şi de entuziasm, cititor şi comentator de poezie, cu o memorie solid mobilată de lecturi poetice“, „un temperament în continuă fierbere şi agi-

taţie, paradoxal şi suficient de *«poseur»*, capabil de idei generale şi cu uşurinţa de a le exprima în chip abstract, cu posibilităţi de a luneca în speculaţia matematică, pe care ştie să o facă tangibilă şi profanilor, pitoresc şi accidentat" ; „după treisprezece ani de raporturi variate, cu inexplicabile soluţii de continuitate", criticul conchide, trecînd cu o ataraxie aproape neomenească peste sursele acestor „soluţii de continuitate" : „D. Ion Barbu interesează, şi, cînd pleacă, îl regreţi de două ori : şi pentru firul rupt al conversaţiei, şi pentru spaima că, prin cine ştie ce destine contrare, s-ar putea întîmpla să n-o mai reiei multă vreme sau niciodată" [64].

Era în această atitudine şi dovada unei neverosimile şi părelnice linişti sufleteşti, care nu-şi lăsa niciodată tulburată suprafaţa oglinzii, trimiţînd spre adîncuri curenţii furtunoşi, şi ceva din vechea dorinţă a studentului colaborator la revistele junimiste, ahtiat după controverse publice spectaculoase, însoţite de reconcilieri între „oameni subţiri", dar, mai mult decît orice, dorinţa de a sufla peste cărbunii nestinşi ai unui talent ce se autocondamnase la tăcere ; în nici un chip însă această „basculare" a „relaţiilor în nesiguranţa continuităţii" nu a dus la schimbarea opiniei criticului asupra ermetismului.

Lovinescu îşi va păstra în general opiniile asupra ultimei faze a poeziei barbiene. Textul cronicii apărute iniţial în *Sburătorul* (nr. 7 din 1927) este însoţit de noi rezerve în *Evoluţia poeziei lirice* şi republicat în volumul din 1937. În *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, lui Ion Barbu i se consacră, în linii generale, aceeaşi apreciere elogioasă a fazei iniţiale şi aceeaşi rezervă faţă de faza dominată de un „ermetism voit şi cu atît mai admirat cu cît e mai greu de pătruns". Criticului îi repugnă şi ideea de a consacra termenul de „ermetism" : „Nu-l întrebuinţăm — spune el — decît în lipsa altuia, care să definească o tendinţă de refulare a lirismului, fie prin abstracţia fondului, fie prin simple mijloace de expresie reţinută, discretă, sau de-a dreptul şi voluntar torturată, eliptică, cu asociaţii de idei strict personale, ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucişate. Faci-

litatea relativă a genului, de altfel cu pretenţii de adîncime insondabilă, a dat acum cîţiva ani o mare dezvoltare acestei poezii de «esenţe» ; bunul-simţ însă a învins şi asistăm astăzi la o tendinţă spre normalizare a raportului între fond şi expresie." [65]

„Influenţa lui Ion Barbu asupra poeţilor tineri în ultimul deceniu" este urmărită în 1937 cu evidentă nemulţumire, iar versurile unor Simion Stolnicu, Mihail Moşandrei, Horia Stamatu etc., întîmpinate cu serioase rezerve ; evoluţia celui dintîi, „pornit de la un punct de plecare poetic" („o originalitate de expresie, o bogăţie de culoare, un romantism de contraste"), „s-a înscris formal în sensul stridenţei, al împerecherii de cuvinte disparate, dislocate, rare, adesea inestetice, de imagini smulse din diverse domenii ale cunoştinţelor omeneşti, fără aderenţă, într-o versificaţie lipsită de fluiditate, dură, de car neuns ; ca fond, din înlocuirea emotivităţii prin concepte intelectuale redate într-un ermetism căutat şi neîndreptăţit". Al doilea, „sub influenţa tehnicii barbiene, s-a îndreptat tot mai mult spre obscuritate, întru nimic potrivită unui poet de esenţă sentimentală şi idilică". Al treilea, „ţine să-şi ascundă afectivitatea prin reţinere şi să-şi însemne originalitatea prin curiozităţi formale şi influenţe exotice (Jean Cocteau)" [66] etc., etc.

Chiar cînd criticul distanţează net poezia lui Eugen Jebeleanu sau Cicerone Theodorescu, nu omite să remarce cu privire la *Inimi sub săbii* „lipsa de fluenţă şi de muzicalitate, adică fără curea de transmisiune între cuvinte şi idei", iar cu privire la *Cleştar*, „intenţia de a împiedica materia lirică", „obstacolul unei topici verbale neobişnuite, ce stînjeneşte o clipă adeziunea totală pe care o merită acest artist dificil cu el însuşi şi cu noi" [67].

*

Să urmărim acum în ce fel sînt tratate „ultimele încercări moderniste" — suprarealismul, constructivismul, integralismul etc.— de către criticul căruia i s-a atribuit nu o dată rolul de promotor al decadentismului.

Deşi anunţă că se va ocupa de aceste „curente extremiste" „într-un spirit pur informativ", deoarece se declară „incompetent" în faţa unei literaturi ce îşi manifestă „pretenţia... de a ne dezeduca simţurile", convins că „oricare le-ar fi vitalitatea", „istoria literară are datoria de a le înregistra", ca „fenomene naturale şi semne ale vremii", pe care „nu le putem înlătura din drumul nostru", criticul îşi conduce „înregistrarea" după criterii bine stabilite şi foarte evidente : pentru el, „oricum s-ar numi aceste curente..., futurism, dadaism, suprarealism, constructivism sau integralism" şi „oricare ar fi chiar direcţiile contrare în care se îndreaptă aceste mişcări", „spre o artă abstractă, pur intelectuală", sau „spre ilogic, spre iraţional, găsit pur, în stare onirică", existenţa unor „note comune" este revelatorie : străduinţa „de rupere a oricărei tradiţii artistice, de libertate absolută, de panlibertate am putea spune, de violare a conceptului estetic de pînă acum, a limbii, a sintaxei, a punctuaţiei, o libertate saturnalică de sclav beat, în care vedem punctul extrem al principiului individualist adus de simbolism şi de modernism în genere" [68].

Lovinescu a arătat întotdeauna, cu diferite prilejuri, că răspîndirea rapidă, „sincronică" a acestor curente, care au stabilit între ele „o adevărată masonerie artistică", nu constituie nicidecum o dovadă a valabilităţii artistice : „...Nu tot ce e nou şi se răspîndeşte reprezintă şi o valoare pozitivă : după o carieră destul de zgomotoasă pe tot cuprinsul globului, dadaismul, de pildă, a încetat de a mai exista... Viaţa culturală a fiecărui popor a ajuns o placă atît de sensibilă, încît înregistrează aproape toate creaţiunile culturale de pe glob ; durata înregistrării atîrnă însă de vitalitatea organică a acestor creaţiuni" [69].

Ideea este reluată ori de cîte ori criticul „înregistrează" curentele extremiste. În volumul de concluzii al *Istoriei literaturii române contemporane* el lărgeşte demonstraţia : răspîndirea „în mod simultan" a acestor curente s-a petrecut „fără, de altfel, ca difuziunea să implice şi valabilitatea pe care le-o va dovedi numai

vitalitatea, căci, oricît s-ar încăpăţîna să mai trăiască în publicaţii apărute în fundul provinciei româneşti, multe forme au şi dispărut în Occident“ [70].

Tonul aşa-zis „informativ“, ocolirea violenţelor verbale nu trebuie să ne înşele asupra poziţiei criticului. („Violenţa verbală — spunea el — ca mijloc de expresie a gîndirii se condamnă... prin sine : abuzul îi anulează virulenţa. O imensă acumulare de invective nu valorează, pentru minţile echilibrate cît simpla reflecţie, impersonală dar incisivă, a unui om cumpănit.“) Tocmai din această argumentare liniştită, din această examinare impersonală, dar incisivă, se degajă şi autoritatea criticii sale împotriva curentelor extremiste. Lovinescu a ştiut să disocieze şi să apere legitimitatea căutării creatoare în artă de experienţele sterile, caduce : „Datoria criticilor e să nu rămînă înţepeniţi în formele literare vechi, moştenite, învăţate, să se arate receptivi faţă de curente şi îndrăzneli, pe care nu trebuie să le respingă principial, ci să le capteze viabilul lor, pentru a-l valorifica. *Sburătorul* n-a fost extremist, avangardist, atacat fiind de toate revistele revoluţionare, de caracter mai mult internaţional“ (este vorba de falsul revoluţionarism al revistelor avangardiste) ; „el a practicat un modernism teoretic, admiţînd numai în principiu toate încercările sincere de căutare, de înnoire, ca fenomene posibile, din care trebuie reţinut numai ceea ce e bun ; timpul selectează de la sine valorile (nimeni nu mai vorbeşte azi de dadaism sau de integralism), dar criticul poate precipita acţiunea timpului prin intervenţia lui sagace, moderatoare, canalizînd energiile creatoare, revoluţionare în făgaşurile disciplinei“ [71]. Aceste rînduri, publicate la sfîrşitul unei cariere critice legate de experienţa a patru decenii de viaţă literară, îşi păstrează pe deplin valabilitatea.

Oricît ar părea de ciudat, cam la atît se reduc observaţiile asupra curentelor extremiste lăsate de criticul pe seama căruia s-a creat legenda de teoretician al celor mai virulente forme ale decadentismului poetic. În rest, cîteva prezentări sumare ale unor poeţi grupaţi în jurul revistelor avangardiste ; textul

e construit în aceeaşi manieră expozitivă, „informativă", din care ţîşneşte brusc o concluzie hotărîtoare, obţinută prin simpla confruntare a pretenţiei programatice cu producţia poetică menită să o ilustreze. În acest mod sîntem informaţi asupra poeziei unuia dintre „teoreticienii integralismului". „După ce a încercat vreo trei «maniere», azi e teoretician integralist şi împarte epocile artei în preistorie şi istorie. Istoria, ce începe cu Marinetti, recunoaşte o artă veche (futurismul, expresionismul, cubismul, dadaismul) şi o artă nouă, ce începe cu integralismul." După ce se citează definiţia integralismului („sforţarea integrală către desăvîrşirea sintetică a existenţei"), se spune: „Iată acum un exemplu de cum ştie poetul desăvîrşi sinteza existenţei în poezia *Centru*:

> Îngrămădire de oameni ca o băutură alcoolică
> Gulf-Stream de wisky prin peisagiu acrobat,
> Fabricile fumează acelaş tutun ca şi Pierpont Morgan,
> iubire plătită trei dolari ora,
> adică «Mica publicitate» a existenţei,
> zile ajung spre mine ca mostre fără valoare..." [72]

etc., etc., etc., citatul continuă pînă la capăt.

Argumentele, observaţiile critice intervin numai atunci cînd ni se prezintă poezia lui Ion Vinea, sau a lui Ilarie Voronca, adică atunci cînd criticul discerne manifestarea unui talent real, ce îşi vădeşte vitalitatea în ciuda antrenării în „această căutare a ultimelor formule literare": „Promotor al curentelor de după război — se spune despre Ion Vinea — deşi nu vedem aderenţa artei sale în constructivismul *Contimporanului*, apreciabil în decorativ şi în linoleum, d. Vinea ţine să-şi încurce ghemul artei sale în expresii enigmatice şi în libertăţi faţă de punctuaţie ce nu pot totuşi masca firul clar al unei inteligenţe artistice ce se străvede" [73]. Evoluţia lui Ilarie Voronca, cel care a debutat în *Sburătorul* cu o poezie caracterizată prin „sentimentalitate răvăşită şi descompusă de «tristeţi» şi de «restriştii», dar şi printr-o facilitate aproape prodigioasă de a se exprima în comparaţii şi imagini

ce se anulează tocmai prin acumulare" este urmărită pînă în momentul în care poetul ajunge „teoreticianul integralismului". „Şi acest poet dezagregat sufleteşte a ajuns azi teoreticianul integralismului, cerînd «nu dezagregarea bolnavă, romantică, suprarealistă, ci ordinea constructivă, clasică, integrală». E de prisos — conchide Lovinescu — să adăugăm că poezia sa a rămas tot statică, tot poezie de atmosferă, pe care o poţi citi cu un egal efect, de la început la sfîrşit sau de la sfîrşit la început..." [74]

Cît despre B. Fundoianu, „teoreticianul franco-român al curentelor noi în revistele de avangardă", Lovinescu îl consideră pe bună dreptate „un poet român în nici o legătură ... cu suprarealismul ; inspiraţia sa, dimpotrivă, e tradiţională, rurală am putea spune, cu boi şi bălugar, bucolică, fără să fie idilică, cu peisagii de provincie moldovenească, în care numai accentul şi notaţia interesantă, deşi cu influenţe arghieziene, sînt moderniste" [75].

Această prezentare a „curentelor extremiste" şi a principalilor promotori este reluată într-un text aproape identic peste zece ani în volumul *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*.

Spiritul refractar al lui Lovinescu faţă de formulele avangardiste răspunde unei concepţii generale despre artă, unei experienţe de cultură bine consolidate „de o formaţie estetică dominată de o cultură clasică bazată pe echilibru şi pe organicitate" [76]. Traducător pasionat al *Iliadei* şi al *Odiseei* comentatorul lui Horaţiu şi Tacit a înregistrat nu o dată reproşul persiflant al celor ce nu-l găseau „destul de aderent cu toate inovaţiile sosite de la Paris" [77]. Lecturile cenaclului l-au pus, de altfel, în contact direct cu norul de mister şi orgoliu în care autorii unor asemenea producţii îşi învăluiau persoana şi creaţia, şi criticul le-a suportat prezenţa răbdător şi glacial, dar nu fără o secretă spaimă de a apărea nereceptiv, rigid, în faţa noutăţii şi nu fără a ceda presiunii, aşa cum vom vedea.

Reacţia omului care a cunoscut direct această atmosferă, tiranică uneori, i-a inspirat lui Lovinescu

pagini de o pătrunzătoare finețe analitică asupra psihologiei individualismului orgolios, snob, care își găsește rațiunea de a fi în „satisfacția izolării" ; unele observații de acest fel le întîlnim începînd de prin 1922, înainte de apariția volumului *Poezia nouă*, cîteodată în legătură cu atmosfera creată de un cerc restrîns de „rafinați", în jurul unei opere de reală valoare ca, de pildă, poezia lui Bacovia, față de care, așa cum am văzut, Lovinescu se dovedise la început destul de opac ; independent însă de erorile în aprecierea poeziei bacoviene, sau de „revizuirile" de mai tîrziu, observațiile cu privire la modul și criteriile de receptare a acestei poezii în anumite cercuri de „publiciști dificili" caracterizează în general o atmosferă literară perfect intuită, bazată pe un cult al izolării, considerat „un blazon estetic căutat". Criticul nu respinge în principiu atitudinea solitară („trebuie să considerăm în fiecare caz special elementul de diferențiere și de progres"), dar remarcă iritat existența unor „bisericuțe în care se slujește în fața stranelor goale numai din satisfacția izolării. Singularizarea acordă merite netăgăduite, — recunoaște el ; ironizînd-o, îi suportăm încă prestigiul. Recunoaștem fără voie, în orice cult ermetic, existența unor elemente ce ne scapă sau ne depășesc... Fără a tăgădui din principiu sinceritatea oricărei atitudini estetice, critica trebuie să țină seama de factorul voinței și apoi de contagiunea ce intră în formația micilor secte literare. Sensibilitatea consonantă a unora se întovărășește repede cu snobismul altora ; bucuria inițierii și a izolării provoacă în toți un sentiment de superioritate agresivă." [78]

Altă dată, „singularizarea" devine sub pana criticului argumentul suprem pentru demonstrarea banalității, fenomenul fiind combătut tocmai prin etalarea malițioasă a efectelor contrarii celor scontate : „căutînd singularizarea", dorind „să nu se reprezinte decît pe sine", poetul „devine totuși plural" și „nu evită nenorocirea de a reprezenta involuntar și pe alții. Ridicată la o trăsătură relativ comună, singularizarea nu mai poate diferenția și izola complet. Strîmbă sau bine prinsă, masca ei se vede și pe alte chipuri juvenile.

Sub forme felurite, rămîne același semn de recunoaștere a tinerimii inovatoare și superbe. Sentimentul nu se schimbă, numai masca ia relieful generațiilor succesive. Cu timpul, orice avangardă trece în cadrele de rezervă : spiritul mobil al noilor-veniți trebuie să-și caute mereu alte atitudini și alte exagerații."

Din asemenea incursiuni în atmosfera literară generată de individualismul snob se desprinde, în cîteva linii, portretul poetului dominat de „iluzia superiorității intelectuale" : „Tot ce-i place mulțimii îi displace lui. Succesul este inamicul artei... Ceea ce domină o astfel de psihologie e, negreșit, spaima de a fi comun și banal... Agorafobia duce pe cărarea bisericuțelor de avangardă... Iluzia superiorității intelectuale, dictînd gesturi și impunînd pasiuni literare, era fatal" ca solitarul „să se refugieze în norul lui Mallarmé și să îngenuncheze în capelele lui Francis Jammes și Paul Claudel... Disprețuind mulțimea în artă, trebuia s-o disprețuiască și în politică..., să devină un dușman al democrației manifestate chiar și sub forma indiscutabilă a instrucției primare. Prin acest paradox, el își încheie ciclul paradoxelor mărunte, cu care îi place să ne umilească. În serviciul lor, pune, de altfel, o combativitate vioaie pînă la impertinență, curiozitate pentru ideile generale, o notabilă putere de asociere și o informație destul de întinsă, deși din izvoare de a doua mînă." [79]

Indiferent de omul și de pretextul care le-au inspirat, asemenea notații își vor păstra aciditatea și forța de caracterizare și vor fi reluate, cu un prilej sau altul, sub o formă sau alta, ori de cîte ori criticul se va lovi de snobismul și orgoliul agresiv al individualismului exacerbat. Le-am întîlnit mai demult în evocarea atmosferei cenaclurilor macedonskiene, le vom regăsi și mai tîrziu în *Aquaforte*, în această imagine a superficialității vieții literare, *Psihologia snobismului* : „Toate formulele de artă sau conceptele filozofice, disparate, contradictorii, de la modernismul cel mai excesiv pînă la primitivismul cel mai retrograd..., pot fi actualizate prin congruența anumitor influențe dinafară și deveni cultul unei întregi categorii de

snobi, împrăştiaţi pe suprafaţa pămîntului, care laudă, exaltă, întreţin o atmosferă şi, dacă sînt artişti, imită" [80].

Rezerva în faţa exagerărilor moderniste, a invaziei „ismelor" nu s-a asociat însă în critica lovinesciană cu indiferenţa sau cu ostilitatea faţă de *cunoaşterea* propriu-zisă a fenomenelor ce se voiau novatoare în poezia românească ; interesul pentru evoluţia liricii, a vieţii literare în general l-a determinat să cerceteze întotdeauna elementele noi ivite în poezie, să nu emită opinii fără o serioasă informaţie. Faptul poate părea prea elementar, propriu oricărui domeniu de cercetare, deci şi criticii literare, pentru a mai avea nevoie de subliniere ; în ceea ce priveşte însă manifestările modernismului extremist în poezie, critica literară a înregistrat şi în trecut şi azi destule aplecări spre simpla persiflare sau apologiere violentă, lipsită de argumentare, de informaţie, aşa încît poziţia adoptată de critica lovinesciană în această direcţie merită toată atenţia. Sigur că informaţia criticului nu era lipsită de imperfecţiuni, de lacune, în special în ceea ce priveşte evoluţia celor care au trecut prin experimentul poeziei avangardiste. Un Ilarie Voronca sau un Tristan Tzara nu pot fi desigur judicios înţeleşi astăzi prin fragmentele de caracterizare sumară şi severă ale lui Lovinescu ; evoluţia lor depăşise chiar în timpul vieţii criticului tiparele înguste pe care singuri şi le-au fixat şi în cadrul cărora se aflau la data cînd apărea *Evoluţia poeziei lirice*. Şi, totuşi, criticul învinuit cu atîta seninătate de unii comentatori pentru propagarea imitaţiei servile, „integrale" a literaturii franceze a rămas de fapt aproape incredibil de indiferent faţă de ceea ce întreprinseseră Tzara sau Voronca în literatura franceză („literatura franceză a d-lui Tzara nu ne interesează", scria Lovinescu în *Evoluţia poeziei lirice*).

În linii generale, însă, interesul şi informaţia directă au alimentat nu numai argumentarea pertinentă a criticii curentelor extremiste, dar i-au prilejuit lui Lovinescu o serie de contribuţii teoretice cu valoare generalizatoare, de un interes incontestabil şi astăzi, a căror însemnătate o putem înţelege mai bine dacă

ţinem seama de faptul că au fost concepute într-o perioadă în care în poezia românească din deceniile 1920—1940 coexistau adesea falsa noutate, bravada ieftină, dorinţa de epatare prin imagism obscur şi încifrare, cu sclipirea reală a elementelor novatoare. Spiritul disociativ al lui Lovinescu înregistrează cu subtilitate asemenea fenomene ; încă în prima serie a *Sburătorului,* noţiunile de *ermetism* şi *claritate* sînt discutate în strînsă legătură cu concepţia asupra *corelaţiei dintre fond şi formă,* cu intensitatea efectului artistic al imaginii. Criteriul de la care porneşte criticul nu este unul abstract, formal, ci se desprinde din aprecierea estetică a conţinutului artistic, emoţional al literaturii. „Scara manifestărilor artistice este imensă şi, după cum nu recunoaştem percepţiunea imediată ca pe un criteriu de valorificare, tot aşa nu recunoaştem nici contrariul. Învăluind lucrurile cele mai simple în văluri dese şi solicitînd colaborarea continuă a efortului intelectual pentru a străbate neguri inutile, ermetismul sistematic procede din nevoia mascării unei insuficienţe emoţionale. Oricum, slăbeşte intensitatea efectului artistic. Bucuria greutăţii învinse este, negreşit, o satisfacţie apreciabilă, dar calitatea ei nu-i de ordin estetic ; poate fi deci o compensaţie fără a fi şi un echivalent. Între arta ermetică şi arta pentru toţi există o infinitate de puncte de tranziţie ; nu gradăm operele de artă după efortul de percepţie. Valoarea unora se defineşte uşor şi pentru oricine ; a altora cere o pregătire şi un contact mai susţinut. E indiferent : trebuie să ne modelăm criteriile după realizări, şi nu după convenienţe. E intolerabil ca dinaintea obstacolului să luăm atitudini negative şi să formulăm judecăţi după simple aspecte stilistice pe care nu avem chemarea de a le rezolva. Oricît ar fi de complicată, problema stilului e dominată de principiul armoniei dintre fond şi formă... Claritatea este, negreşit, unul din postulatele generale ale oricărei expresii artistice : e departe însă de a fi un criteriu şi, mai ales, de a se confunda cu simplismul verbal. Stilul trebuie să urmeze ritmul mişcărilor sufleteşti :

nu are, deci, o valoare absolută, ci numai relativă prin raportare la fond." [81]

Aceeaşi preocupare pentru fondul emoţional al ideii artistice conduce şi analiza tendinţei de intelectualizare a lirismului în poezia modernistă. Ca şi cu alte prilejuri, Lovinescu nu respinge, ca atare, ideea cultivării emoţiei cerebrale în poezie, dimpotrivă, apără legitimitatea şi caracterul novator al acestei surse a lirismului, dar atrage atenţia asupra necesităţii de a disocia „precipitatul rar al emoţiei cerebrale" de „masca intelectualizării", menită să acopere „descompunerea poeziei lirice", inexistenţa fiorului artistic.

Diversitatea de nuanţe pe care o poate îmbrăca această lărgire a ariei poetice este înregistrată cu o deosebită sensibilitate, demonstraţia urmărind cu precădere contrariile, semnalînd primejdia închistării în formule abstracte, a ignorării conţinutului emoţional al poeziei : „Intelectualizarea emoţiei spre care se îndreaptă poezia cea mai recentă este, de fapt, dovada insuficienţei lirismului ; operaţia delicată a exprimării sentimentului prin procedee intelectuale maschează uneori inexistenţa lui. Ca mijloc de artă intelectualizarea e legitimă ; prin ea materialul brut se transformă şi se spiritualizează ; filoanele sentimentului sînt captate în retorte pentru a ne produce esenţa rară a emoţiei ce ne satisface inteligenţa. Într-o epocă în care elementul intelectual s-a dezvoltat atît în dauna sentimentului, procedeul intelectualizării este singurul mijloc de a impresiona şi fixa... Expresia directă a unui sentiment poate face dovada sinceităţii, nu însă şi a artei. În artă, sinceritatea este necesară, dar nu şi suficientă, întrucît trebuie să fie şi exteriorizată prin mijloace rafinate, care extrag din minereu metalul preţios. Arta supremă a epocii noastre ar fi prelucrarea materialului sufletesc cel mai învăpăiat în creaţiunile cele mai frigide... Intelectualizarea emoţiilor este, deci, un proces firesc al artei moderne şi într-un sens un progres, întrucît e cerută de necesităţile noastre spirituale... Primejdia e ca sub masca intelectualizării să nu se ascundă insuficienţa sau chiar inexistenţa emoţiei, şi din retorta poetului să nu mai iasă esenţa

operei viabile, ci numai simulacrul ei mort. Lipsa de sinceritate şi mai ales substituirea completă şi făţişă a elementului emoţional prin elementul intelectual deviază poezia lirică de la scopurile sale şi dovedesc sleirea înceată a lirismului. [...] Adevărata intelectualizare a poeziei nu consistă în substituirea elementului emoţional prin elementul noţional, ci în extragerea emoţiei din domenii rezervate speculaţiei intelectuale... Poezia viitoare se va alimenta desigur din această nouă sursă emotivă într-o măsură necunoscută încă. Miracolele ştiinţei ne rezervă cîmpuri neexplorate pînă acum ; poezia va ţîşni nu numai din ceea ce poate mişca, ci din tot ceea ce zguduie inteligenţa, producînd precipitatul rar al emoţiei cerebrale." [82]

*

În perioada de promovare teoretică a modernismului, producţiile care îşi revendicau această orientare au fost, după cum se vede, întîmpinate destul de sever în scrierile critice ale lui Lovinescu ; în mod paradoxal, poezia în jurul căreia s-a concentrat şi a crescut, o dată cu trecerea anilor, preţuirea criticii lovinesciene, n-a fost aceea a unui sburătorist, ci a unuia dintre puţinii poeţi ai vremii, care nu numai că nu trecuse vreodată pragul cenaclului din strada Cîmpineanu, dar se şi angajase, cu ani în urmă, în polemici aprinse împotriva criticului.

După studiul publicat în *Poezia nouă,* în 1923 *(Falsul simbolism),* apariţia primului volum al lui Tudor Arghezi în 1927 se bucură, în *Evoluţia poeziei lirice,* tipărită în acelaşi an, de cel mai consistent şi mai elogios capitol. Evenimentul este remarcat cu suficientă insistenţă, cu atît mai mult cu cît a fost urmat de reacţia atît de violentă a lui Ion Barbu şi de retragerea sa din cercul *Sburătorului* în împrejurările amintite mai înainte.

F. Aderca, cel care reluase aprecierea lui B. Fundoianu, indicînd creaţia argheziană drept fenomenul poetic cel mai însemnat de la Eminescu încoace — afirmaţie curajoasă la acea vreme — observă, plin de

satisfacție : „Faptul precis că acest sfert de veac liric culminează în lucrarea d-lui Lovinescu în orchestra puternică, originală și diversă a lui T. Arghezi, studiat în amănunt și lămurit atît cît lirismul poate fi transpus pe o cheie ideologică, dovedește că autorul a mers pe drumul sigur, indicat de steaua polară a poeziei“ [83].

Capitolul din acest volum reia și dezvoltă preliminariile publicate cu cîțiva ani în urmă, concentrînd o interpretare pătrunzătoare a trăsăturilor definitorii ale liricii argheziene ; ideile de bază ale studiului și-au dovedit viabilitatea o dată cu trecerea timpului, multe au fost preluate de studiile ulterioare și se pot regăsi și astăzi la baza exegezei consacrate marelui poet. Nu ne referim la încercările de a „alinia“ poezia argheziană în cadrul modernismului ; caracterizarea lui Arghezi drept „cea mai puternică personalitate a modernismului român“ (în primul volum al *Istoriei literaturii române contemporane*, apărut în 1926) — caracterizare corectată mai tîrziu în *Istoria literaturii române contemporane* din 1937, prin gruparea poeziei argheziene într-un capitol special, sub titlul *Sinteză între modernism și tradiționalism* — s-a dovedit vulnerabilă ; personalitatea polivalentă atît de surprinzătoare a lui Arghezi se refuză unor asemenea „încadrări“ ; se știe că poetul pe care și-l revendicau, pe rînd, diferite grupări literare ale vremii și-a negat cu vehemență apartenența la vreuna dintre ele, în ciuda unor binecunoscute profesii de credință, care păruseră a dezvălui afinități cu simbolismul, cu modernismul (articolele *Vers și poezie* din nr. 2 și 3 ale revistei *Linia dreaptă* din 1904, *Literatura nouă* din *Cugetul românesc*, nr. 4, 1922 etc.). Într-un studiu publicat cu prilejul aniversării poetului, la 80 de ani, Dumitru Micu observa, pe drept cuvînt, că „nu este recomandabil să privim diverse texte argheziene ca manifestări ale unei concepții definitive. Fetișizînd textele, am ajunge la încheierea că scriitorul ar fi fost, pe rînd sau în același timp, simbolist, antisimbolist, modernist, antimodernist, tradiționalist, antitradi-

ționalist... Diferitele curente au trecut pe lîngă scriitor ca niște valuri, fără să izbutească a-l lua cu ele..." [84]

Acest aspect asupra căruia critica marxistă a adus interpretări noi, precizări esențiale — studiile lui Ov. S. Crohmălniceanu, Dumitru Micu — nu poate fi socotit epuizat și nu în asemenea încercări și-a cîștigat merite critica lovinesciană. Ceea ce a izbutit Lovinescu în studiul din *Evoluția poeziei lirice* — nu fără a se lăsa tentat, la rîndul său, cum am mai amintit, de soluții eronate — este tocmai relevarea elementelor care configurează „caracterul de complexitate a poeziei argheziene", inconsistența încercărilor de a o ralia simbolismului sau misticismului tradiționalist, sau „curentelor extremiste" ale modernismului ; el a detectat cu o deosebită intuiție critică o serie de constante ale unei arte ce exercita „o indiscutabilă influență asupra întregii literaturi contemporane, pe care a fecundat-o și o domină, și prin drept de întîietate și prin drept de talent, în pragul unei consacrări definitive, drept cea mai originală creațiune poetică de la Eminescu încoace" [85]. Depășind simpla constatare a existenței unui „conflict de principii și atitudini contradictorii", într-un „suflet faustian", în care „se ciocnesc principiile contradictorii ale omului modern", criticul se străduiește să înțeleagă semnificația generală a acestui proces, să îi găsească „o rezultantă", cum spune el ; aceasta „nu putea fi decît un individualism", care avea să lunece, „sub influența probabil a *Vieții sociale,* spre o fază revoluționară", un individualism care „se realizează *estetic* și nu discursiv și declamator, în toată gama lui, de la incertitudinea și neliniștea asupra sensului etic, pînă la elanul vieții libere și la răzvrătire împotriva întocmirii sociale" ; semnificația proteică a acestui individualism protestatar, generator de surprinzătoare ipostaze, „în care intră conștiința superiorității vieții spirituale, a supremației idealului" sau „individualismul din *Psalm" (Ispitele ușoare și blajine...),* „cu mult mai puternic, abrupt și grandios... în care se precizează definitiv atitudinea poetului față de viața de risc, de *out-law",* este dezvăluită, treptat, în implicațiile generale ale poeziei

argheziene: „În totul, o atitudine dîrză, emancipată de contingențe, un gust al riscului, o afirmație a supremației ideii, o conștiință de sine învăluită în demnitate profesională, ce anulează nedreptatea socială prin dispreț — individualism, energetism și optimism, iată atitudinea poetului față de viață — și, mai ales, un fel de trufie, în orice împrejurare, trufia prințului care, ros de păduchii de sub platoșa domnească, te simte totuși:

...spadă fermecată
Prinsă de șold, c-ai tremurat și crești,
(Prințul)

trufie împinsă la nepăsare față chiar de Dumnezeu."

Lovinescu respinge interpretarea poeziei lui Arghezi drept o *poezie mistică* — idee speculată de critica gîndiristă — și se raliază unui punct de vedere promovat și de *Viața românească* *. „Din faptul educației monastice a poetului — scrie el — din faptul că a scris numeroși «psalmi» sau poezii cu cadru și psihologie bisericească, s-ar putea bănui existența la d. Arghezi a unui misticism în sensul lui Newman... Prezența unui astfel de misticism ar fi fost, de altfel, neașteptată, întrucît ar fi ieșit din limitele literaturii și sufletului românesc; căci, cu toată abundența de îngeri de diferite mărimi din poeziile d-lor I. Pillat, Nichifor Crainic și V. Voiculescu și cu toată întoarcerea pe drumul Damascului a d-lui Al. T. Stamatiad, n-avem o poezie religioasă propriu-zisă, ci programatică sau facsimilată. Nici poezia d-lui Arghezi nu constituie o poezie mistică în sensul adeziunii sensibile, dar nici nu voiește să fie privită drept ceea ce nu e. În ea găsim numai setea de divin, neliniștea în privința existenței lui și nevoia certitudinii materiale — mai ales aceasta." În întreaga lume a „psalmilor" și a poeziei legate într-un fel sau altul de elemente

* „Psalmii săi sînt dezolați, dar reci... Strigătul lor e tocmai neputința credinței", scrie M. Ralea în cronica literară *T. Arghezi*, *Viața românească*, 1927, nr. 6—7, p. 426.

monahicești, Lovinescu vede „o patetică luptă după certitudine", o chinuitoare dramă a cunoașterii: „O astfel de atitudine — conchide criticul — nu se poate numi misticism, ci este mai mult efectul unei educații religioase în conflict cu realitățile vieții și cu datele științei".

Ideea este urmărită în minuțioase transpuneri ale universului imagistic al poeziei argheziene: „Trecut prin estetica argheziană a materializării, divinul ia reliefuri materiale și chiar familiare. Cîte un seraf se năruie din cer pentru că

se ciocnise-n aer cu-o albină
(Evoluție)

În casa de țară poetul face, într-un ungher, un pat din covoare și perne moi, pentru cazul cînd:

Iisus, voind să mai coboare,
Flămînd și gol, va trece pe la noi...
(Inscripție pe o casă țărănească)

„Divinul se mai transformă apoi în material anecdotic", continuă criticul, referindu-se la suferința „diaconului Iakint", a „heruvimului bolnav" și reconstituind atmosfera de zbatere omenească, „incertitudinea și alternativele" în care se consumă, la o tensiune neobișnuită, o dramă pămîntească, și nicidecum un act de pietate și supunere mistică.

Aceste încercări de configurare a universului liric arghezian au rezistat timpului și au adus la vremea lor lumini noi, o altă perspectivă în abordarea unei poezii considerate, într-o serie de cronici prilejuite de apariția *Cuvintelor potrivite*, mai mult expresia unui geniu verbal, a cărei însemnătate ar fi, în primul rînd, de *natură filologică*; insistînd asupra elementelor inedite ale unei personalități artistice de o excepțională originalitate, asupra semnificației etice, sociale a liricii argheziene, Lovinescu procedează însă la o separare arbitrară a acestor investigații de rosturile unei analize estetice menite să-l conducă la „precizarea cîtorva elemente de estetică argheziană". El are,

desigur, dreptate să afirme că asemenea probleme, cum ar fi „atitudinea poetului față de viață, față de Dumnezeu sau față de femeie", nu pot fi tratate „ca și cum... ar avea vreo însemnătate în sine", că universul moral, psihologic al poetului nu prezintă o importanță pentru critica literară „decît din momentul realizării lui în substanță estetică". Criticul nu a operat, însă, o inventariere de concepte versificate, ci a abordat c r e a ț i a *Cuvintelor potrivite,* plămada lumii lor artistice, în care palpită o dramatică experiență, incandescența unui univers interior. Cu toate acestea, el socotește a nu fi emis decît „considerațiuni de simplă cunoaștere psihologică", ce îi apar a fi în afara analizei estetice propriu-zise ; aceasta ar urma să se desfășoare cu modestie în investigarea procedeelor tehnice. Studiul, menit să demonstreze realizarea în substanță artistică a lumii interioare a poetului — explică el — „este totuși mai ocolit de critică, întrucît a dovedi frumusețea unui vers este aproape o imposibilitate : peste sensul cuvintelor se comunică o forță misterioasă și irațională, înregistrată numai de anumite sensibilități receptive" ; ceea ce îi rămîne criticii, incapabilă să explice „acest element imponderabil", este „posibilitatea de a se apropia de opera de artă pentru a-i studia procedeele tehnice, după cum se apropie omul de știință de lumea organică pentru a-i studia mecanismul, fără a putea ajunge, totuși, la însuși izvorul vieții" [86].

Există în aceste disocieri excesive și arbitrar speculate un amestec de opinii estetizante, dar și ecoul unei acute conștiințe a specificului poeziei, și unda insatisfacției și a nesiguranței în fața încercării de a „măsura" dimensiunile estetice ale unuia dintre fenomenele artistice cele mai surprinzătoare „ce-și făcea irupție în cadrele literaturii române". Este, de altfel, sentimentul pe care îl reflectă, direct sau voalat, mai toate studiile consacrate poeziei lui Arghezi, în anii în care cucerea cerul poeziei românești. (Vladimir Streinu, la mulți ani după apariția *Cuvintelor potrivite,* își încheia astfel studiul : „...În sfîrșit, acum, cînd mecanismul arghezian îmi stă demontat în față,

sau cel puțin îmi închipui aceasta, simt că dincolo de teme, procedee, compoziție, ritmică, psihologie și influențe rămîne un duh inanalizabil, care mă umilește. Încerc o dramă de inteligență" [87].)

Viața românească sesizează de îndată contradicția studiului. În binecunoscutul articol intitulat *Greutățile criticii estetice,* Ibrăileanu — pornind de la o polemică între Zarifopol și Ralea — include, în raza de bătaie a criticii sale, și studiul lui Lovinescu ; dezvoltînd o strălucită pledoarie pentru „critica completă", el demonstrează falsitatea punctului de vedere conform căruia critica literară și-ar putea îndeplini misiunea fără „psihologie, sociologie, biologie, istorie". „Critica literară, așa cum s-a constituit de o sută de ani încoace, este un tot. Critica estetică, critica psihologică, critica științifică etc. sînt părțile acestui tot. Critica literară, cînd privește opera din toate punctele de vedere, este completă." În focul polemicii, însă, relatarea lui Ibrăileanu se concentrează numai asupra separației arbitrare enunțate de Lovinescu și nu și asupra ideilor de fond ale studiului său ; se înțelege astfel că singurele criterii în virtutea cărora Lovinescu explică „pentru ce d. Arghezi este un poet mare" ar fi asemenea mărunte observații de ordinul tehnicii verbale : „Pentru că asociază un termen abstract cu unul concret, ca și d-nii Maniu, Baltazar, Voronca, Brăescu, pentru că exprimă abstractul prin materie ; pentru că transformă expresia vulgară în expresie poetică, pentru că rupe fraza prin introducerea unei incidente !" Asemenea observații se pot găsi în studiul lui Lovinescu, dar în cu totul altă demonstrație și avînd o pondere cu totul minoră ; ceea ce a întreprins autorul *Evoluției poeziei lirice,* în ciuda propriei sale afirmații prin care își mărturisea, cu falsă modestie, neputința de a proceda altfel, nu este o simplă inventariere a procedeelor tehnice ; dezvoltînd ideea de bază a studiului din *Poezia nouă,* el combate anexarea simplistă a poeziei argheziene simbolismului ; în spiritul articolelor lui Arghezi din 1904 *Vers și poezie,* Lovinescu demonstrează că anumite elemente defini-

torii pentru dezlănțuirea impetuoasă a individualității artistice — împotriva formulelor învechite — nu sînt proprii numai simbolismului, prezența lor este periodică în decursul istoriei literare și „cu toată participarea lor la acțiunea simbolismului nu se confundă cu el... Numai printr-o astfel de confuziune de conținut d. Arghezi a fost trecut printre simboliști..." Estetica simbolistă, continuă criticul, „la baza căreia e sugestiunea, și nu cunoașterea plastică, are o tendință firească spre abstracție, pe care o împinge pînă la spiritualizarea materiei ; estetica argheziană procedează invers, prin materializare. Putem chiar afirma că d. Arghezi reprezintă cea mai mare capacitate de a afirma abstracția prin materie" ; *„ineditul expresiei"* izvorăște în poezia argheziană dintr-o „forță neegalată de a transforma, la mari temperaturi, «mucegaiurile, bubele, noroiul», în substanță poetică. Fără intenții ditirambice, putem afirma că, cu d. Arghezi începe o nouă estetică : estetica poeziei scoasă din detritusuri verbale."

Este evident, însă, că lui Lovinescu îi scapă sudura existentă între universul etic al personalității poetului și *ineditul expresiei* argheziene, și, în ciuda observațiilor asupra acestor elemente definitorii, disocierea lor arbitrară îl împiedică să realizeze *unitatea de substanță,* în virtutea căreia estetica poeziei lui Arghezi constituie expresia modului său de a vibra în fața vieții, o *rezultantă,* și nu o *paralelă.* Cel care, cu alt prilej, insistase cu judiciozitate asupra faptului esențial că „problema limbii, ca și problema stilului, nu se poate desface de problema fondului", că „unei anumite sensibilități i se cuvine o anumită expresie", analizează specificul artei argheziene, suspendîndu-l, totuși, în sfere de sine stătătoare. „Această capacitate — scrie criticul comentînd semnificația *Testamentului* — și nu individualismul sau oricare alt determinant psihologic — această capacitate de a transforma *veninul în miere,* păstrîndu-i totuși *dulcea lui putere,* de a transforma *mucegaiurile, bubele și noroiul* în frumuseți inedite, constituie și nota diferențială a

poetului şi principiul unei estetici creatoare de noi valori literare." *

Noutatea şi modernitatea poeziei lui Arghezi nu apar, în interpretarea lui Lovinescu, drept un fenomen meteoric, rupt de tradiţiile literaturii naţionale ; influenţa eminesciană, ale cărei infiltraţii le socoteşte, de altfel, „de relativă importanţă într-o originalitate ...incontestabilă", este studiată în acelaşi timp cu influenţa lui Baudelaire, ambele apreciate drept puncte de pornire pentru o poezie ce „se integrează", prin universul ei, „în marea poezie lirică". În concluzia studiului, Arghezi reprezintă irupţia strălucitoare a unei personalităţi originale în evoluţia poeziei româneşti, fără violentarea direcţiilor fertile ale tradiţiei, ci, dimpotrivă, absorbind aluviunile lor ; „aducînd o estetică nouă, o nouă limbă poetică", ea reprezintă „un început de *leat literar*, după cum reprezintă poezia oricărui poet într-adevăr original. Cu o formă clasică, fără deci să cedeze curentelor extremiste, prin individualism, prin marea originalitate de expresie, prin imagini, ea este modernistă ; şi, cu tot caracterul ei revoluţionar (într-un fel orice talent e revoluţionar), ea n-a tins să devină internaţională, ci s-a aplecat şi la pă-

* Peste treisprezece ani, monografia lui Pompiliu Constantinescu (*Tudor Arghezi*, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1940), în ciuda unor erori care constituiau un pas înapoi faţă de interpretarea lui Lovinescu, aduce, evident, un plus de înţelegere în descifrarea originalităţii şi semnificaţiei artei argheziene, proiectată pe dimensiunile liricii româneşti de la Eminescu încoace ; iritat împotriva exaltării unilaterale a „geniului verbal" al lui Arghezi, Pompiliu Constantinescu insistă asupra universului liric al poetului, comentat ca un inovator în substanţă. „Mai contemporan în spirit lui Eminescu decît moderniştilor postsămănătorişti, Arghezi este singurul mare temperament, ca substanţă, ca forţă de expresie, ce-i poate fi opus, în înţelesul de dialog liric. Poezia argheziană porneşte dintr-o experienţă dramatică ridicată la contemplaţia lumii ; ca şi lirica eminesciană, nu este numai o revoluţie formală... Un univers liric profilează vaste orizonturi de sensibilitate ; pe distanţele lor ideale se ivesc accentele originale, se configurează reliefurile şi se delimitează peisagiile. Poeţi sînt şi Iosif şi Bacovia şi Arghezi, poeţi în modul de a vibra în faţa vieţii ; dar raza sensibilităţii lui Iosif cuprinde abia un parc, a lui Bacovia un oraş de provincie, a lui Arghezi o ţară. În parcul lui Iosif circulă albine, fluturi şi adieri de zefir sau plîns tomnatec de vînt, în oraşul bacovian sînt parcuri, şi cimitire, cazărmi, clar de lună şi ruine... În latifundiile argheziene regăseşti un univers complet, viaţa însăşi, cu tragediile ei esenţiale cu marile ei întrebări şi nelinişti..." (*Op. cit.*, p. 246.)

mîntul țării noastre, a culcat umbra lui Dumnezeu printre boii plugului, a simțit solidaritatea cu trecutul... ; și după atîtea călătorii prin cerurile îndepărtate ale poeziei moderniste, a știut, totuși, mai lapidar și mai definitiv decît toți poeții noștri tradiționaliști, să exprime dorul întoarcerii către țărînă :

În sufletul bolnav de oseminte,
De zei streini, frumoși în templul lor,
Se iscă aspru un îndemn fierbinte
Și simt sculate aripi de cocor."

Atașamentul lui Lovinescu pentru poezia lui Arghezi se va păstra neschimbat pînă la sfîrșitul vieții, semnele prețuirii vor apărea însă incidental, răzleț, atunci cînd Arghezi va fi atacat. După capitolul din *Evoluția poeziei lirice* nu va mai scrie nimic substanțial asupra creației argheziene ulterioare *Cuvintelor potrivite.* Peste un deceniu de la publicarea acestui prim volum, în *Istoria literaturii române contemporane* (1937), apariția *Florilor de mucigai* este înregistrată sumar, drept o cotitură înspre „personalitatea adîncă a scriitorului, așa cum o cunoaștem din totalitatea manifestărilor sale publicistice, a căror notă esențială este extraordinara putere de expresie realistă" ; „icoana vieții de pușcărie" îi apare criticului „de un realism, estetic totuși, neatins încă în literatura noastră, remarcabil și prin adîncire psihologică, și prin originalitatea crudă a expresiei inegalate". Lovinescu apără cu fermitate această poezie împotriva campaniei dezlănțuite de presa de dreapta, pentru care virulența satirei argheziene nu reprezintă altceva decît „pornografie" : „Singura pornografie în artă e lipsa de talent", conchide criticul, atrăgîndu-și, la rîndul său, atacurile ziarelor huliganice. În încheierea volumului de istorie literară, apărut în 1937, anunța tranșant o concluzie nedezmințită de evoluția literaturii naționale : „Literatura română este într-o ascensiune continuă... cunoaște timpuri de înflorire cum nu le-a cunoscut pînă acum... Din această frămîntare novatoare de încercări îndrăznețe s-a și clarificat, de pe acum, un mare poet clasic, cel mai mare al generației noastre, Tudor

Arghezi, care a îmbinat în el toată îndrăzneala unei expresii noi, cu toate cuminţeniile realizărilor definitive." [88] Ultimele rînduri i le consacră cu o lună înainte de a muri, în răspunsul la „tableta de frate", trimisă de Cocò pentru a-i alina suferinţa: „Nu eşti numai un artist, ci şi un vraci, sub degetele căruia vorbele se îmbină în sensuri nouă, în imagini nemaiîntrebuinţate, în care fermentaţiile putrede ale pămîntului şi ale vieţii se topesc cu nu ştiu ce zvonuri, cu nu ştiu ce viori aeriene, într-o armonie unică. Înfioraţi, ne strîngem uneltele sărace de lut şi ascultăm torsul stelelor." [89]

*

Recapitulînd, sumar, ce anume a promovat şi ce anume a respins teoreticianul modernismului în domeniul poeziei, ajungem, deci, la concluzia că cel etichetat uneori atît de categoric drept promotorul ermetismului, decadentismului, iraţionalismului etc., etc. a manifestat, în realitate, o rezervă conţinută, dar categorică faţă de ermetism şi de extremismul avangardist în genere, detaşînd net direcţiile novatoare de „libertatea saturnalică de sclav beat", de experimentele „revoluţionare", de tendinţele nihiliste faţă de tradiţiile valoroase ale literaturii naţionale; că cel căruia i s-a reproşat acceptarea tardivă şi parţială a poeziei argheziene se numără, de fapt, printre primii exegeţi, care au demonstrat valoarea şi originalitatea poetului cu cîţiva ani înainte de apariţia primului său volum.

Receptarea teoretică a valorilor realmente novatoare şi opoziţia lucidă faţă de interpretarea abuzivă, misticoidă, a conceptului de „poezie pură" este evidentă de-a lungul carierei criticului. Nu este necesar să epuizăm exemplificarea pentru a ne da seama că blamarea scrierilor promotorului „poeziei pure", pentru faptul că ar fi dominate de „tendinţa de a pune în doctrină una din cele mai virulente forme ale decadentismului poetic", nu rezistă la o confruntare cu textul lovinescian. Pledoaria pentru „modernism" şi „poezia pură" constituie o respingere categorică a ermetismului, a oricărei abandonări a funcţiei de sugestie, de comunicare a poeziei şi o perseverentă şi pate-

tică deschidere de drum unor principii poetice care au îmbogățit sfera lirismului, marcînd astfel o epocă în poezia universală.

Meritul lui Lovinescu nu este, deci, acela de a fi formulat concepte noi în acest domeniu, ci de a fi postulat și de a fi înlesnit germinarea în cîmpul poeziei românești a unor cuceriri ale liricii universale de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, peste care raza îngemănată a pleiadei deschise de Poe-Baudelaire, Mallarmé-Valéry își revărsase lumina selenară.

În ciuda speculațiilor sterile, unilaterale, încolăcite aluvionar în jurul acestui filon aurifer — de prezența unor asemenea tendințe sterile în poezia românească interbelică este legată, după cum vom vedea, și activitatea „Sburătorului" — sîmburele viu al acestei tradiții a rodit într-un pămînt fertil, stimulînd forțele novatoare și originalitatea poeziei românești într-un moment în care apele stătute ale sămănătorismului își revărsaseră epigonismul și mediocritatea. Activitatea lui Lovinescu și a *Sburătorului* s-au înscris, deci, pe linia sprijinirii unui proces firesc de evoluție a poeziei naționale, de dezvoltare a tradițiilor ei înaintate, la nivelul valorilor care se impuseseră în lirica veacului. Critica *Vieții românești* respinsese, în general, o asemenea tendință, socotind-o străină de specificul național al literaturii. Unul dintre argumentele principale prin care articolul *Poezia nouă*, apărut în 1922 (de altfel, articolul nu este reprodus astăzi în nici una dintre edițiile Ibrăileanu), condamna în întregime „poezia nouă", fără vreo referire precisă, era următorul: „Poezia nouă, care purcede toată de la Baudelaire, poetul orășan al lucrurilor exclusiv și caracteristic orășenești, este o poezie orășenească. Iar viața orășenească este mai internațională decît restul vieții unui popor." În *Sburătorul* și, mai tîrziu, în *Evoluția poeziei lirice*, Lovinescu s-a oprit în repetate rînduri asupra acestor dispute; „dacă problema etnicului în artă este o problemă evidentă — scria el — ea trebuie menținută în cadrele ei firești: etnicul poate fi un determinant estetic în sensul limitării virtualităților

estetice ale unei rase la anumite forme sau moduri de expresie, dar nu se confundă cu însuşi esteticul şi, prin urmare, în nici un caz nu poate fi considerat ca un principiu de valorificare. Esteticul — arată criticul — este o categorie specială a sensibilităţii omeneşti, el se dezvoltă în cadre şi în material etnic, dar se conduce după legi proprii: prezenţa mai evidentă a etnicului într-o operă de artă nu afirmă nimic asupra valorii ei, ci o determină, cel mult, sub raportul psihologiei rasei şi o încadrează într-un stil naţional. Crearea stilului naţional este termenul ultim — de altfel, mereu evoluabil — spre care se îndreaptă orice artă realizată în mod fatal în material sufletesc etnic, fără a-şi preciza prin aceasta şi gradul de valoare estetică." Lovinescu demonstra, pe bună dreptate, că „întrebuinţarea etnicului ca un principiu de valorificare estetică" nu este posibilă „cît timp nu există un raport de reversibilitate între estetic şi etnic". Spre deosebire de Ibrăileanu, el a văzut în evoluţia „poeziei noi" o etapă firească, necesară în istoria liricii româneşti, şi nicidecum un corp *extra-muros*, rupt de tradiţiile naţionale. „Literatura modernistă — susţinea pe drept cuvînt Lovinescu — nu poate fi deci privită ca literatură de *imitaţie*, şi nici chiar ca o soluţie de continuitate, întrucît saltul de nivel al literaturii renaşterii noastre faţă de realităţile naţionale a fost cu mult mai mare decît saltul literaturii moderniste." * [90] Afinitatea pentru poezia argheziană răs-

* Lovinescu reia aici una dintre ideile importante ale *Istoriei civilizaţiei române moderne*, şi anume, faptul că în cadrul procesului de dezvoltare a „ideilor, a formelor artistice" nu există un raport de incompatibilitate între receptarea influenţelor străine şi dezvoltarea tradiţiei naţionale; „contactul mai viu cu literatura franceză de după 1880" provocase, în viaţa literară — am arătat la începutul acestui capitol — reacţii antagonice de o înversunare care avea să menţină multă vreme această problemă în centrul polemicilor. Lovinescu — în spiritul ciclului de articole din 1922 *Există o literatură română* — demonstrează falsitatea poziţiilor exclusiviste: „Nefăcînd distincţia necesară dintre fond şi formă — scria el — unii critici au văzut chiar în literatura română o anexă a literaturii franceze. În realitate, însă, literatura unui popor izvorăşte din natura specifică a sensibilităţii sale; el constituie un capitol de psihologie etnică. În cadrele ei largi, şi de altfel destul de elastice, se poate vorbi şi de o omogenitate şi de o continuitate sufletească." În acest sens, explică el, există o tradiţie, un specific naţional care

punde preferinței pentru arta care „se integrează... în marea poezie lirică" pentru arta originală și novatoare, care „fără să cedeze curentelor extremiste", „cu o formă clasică chiar", „nu s-a rupt de tradițiile literaturii naționale", „s-a aplecat și la pământul țării noastre", „a simțit solidaritatea cu trecutul".

Către această tendință converg, după cum am văzut, opiniile directoare ale criticului, și nu este necesar, pentru a lărgi demonstrația, să încercăm, așa cum observa, pe drept cuvînt, Pompiliu Constantinescu, „să confirmăm sau să infirmăm doza de valorificare a fiecărui poet analizat de Eugen Lovinescu ; am degenera astfel într-o practică de spițerie critică amenințătoare".

*

Dacă aceasta reflectă esența atitudinii generale a autorului seriei de *Critice*, a ciclului *Istoria literaturii române contemporane*, a criticului circumspect față de cuvîntul scris, activitatea conducătorului de cenaclu și de revistă acoperă, însă, o arie mult mai largă și oarecum diferită. Lovinescu nu a fost un simplu cronicar al poeziei moderniste, care ia contact cu obiectul criticii sale o dată cu lectura revistelor și își formulează opinia numai după studiul textului tipărit ; multe dintre versurile care au constituit exemplificarea capitolului *Poezia cu tendințe spre ermetism*

nu poate fi negat, izvorît din fondul caracteristic de viață al poporului ; forma artistică a literaturii naționale nu poate fi însă numai „o expresie pură a fondului ; în creațiunea ei intervin și agenți exteriori" ; el se referă la „condiții istorice", „factori economici", „concepții ideologice", care s-au propagat „pe cale de contagiune tuturor popoarelor moderne, legate printr-o viață interdependentă". Elementul specific național al literaturii, izvorît din „fondul psihic" și din „condițiile istorice", caracteristice vieții poporului, suferă în forma artistică pe care o îmbracă influența caracteristică stadiului în care se află arta epocii : „literatura română, de pildă, arată criticul, nu a refăcut fazele literaturii franceze", „înainte de a fi avut un clasicism, am avut deci un romantism românesc. Aceste forme se rezumă, însă, la atitudinea în fața naturii, și îndeosebi la anumite procedee tehnice ; ele constituie școlile sau numai modelele literare simultane înlăuntrul tuturor literaturilor europene. Sub ele s-a menținut — arată criticul — fondul etnic și spiritul tradițional." (*Istoria civilizației române moderne*, II, p. 188, 189.)

din volumul apărut în 1937, criticate pentru obscuritate și lipsă de valoare artistică, fuseseră citite și comentate în cenaclu, publicate apoi în *Sburătorul;* criticul patronase ieșirea lor din anonimat, le încredințase tiparului, redactînd, în același timp, cu mulțumire, buletinele informative după fiecare ședință. Dacă aprecierile tipărite ale criticului au fost lucide, nu le putem despărți, însă, de atitudinea animatorului literar, a conducătorului de cenaclu. Lovinescu era, după cum observase unul dintre martorii apropiați ai *Sburătorului,* „un artist al eufemismului oral, spre deosebire de alți critici fără cenaclu, prea caritabili dispersatori de eufemisme scrise, întru menajarea susceptibilităților. Condeiul său era însă tăios ca sabia. Deoarece criticul... înțelegea profesiunea sa ca un proconsulat neștirbit." [91] În principiu, asemenea ipostaze nu sînt antagonice, coexistența lor fiind chiar de dorit. Este evident că un cenaclu are menirea să încurajeze încercările, iar o revistă care se vrea stimulatoare de noi talente se cuvine să tipărească mult și variat, chiar și pentru a da poeziei posibilitatea de confruntare cu publicul larg. Tot atît de evident este și faptul că un critic are datoria să stimuleze publicarea și, în același timp, dreptul să deschidă dezbaterea critică, lupta de idei. Coexistența amfitrionului îngăduitor de la *Sburătorul,* care asculta zi de zi lectura unei imense cantități de versificație minoră și autorul *Evoluției poeziei lirice,* al *Istoriei literaturii române contemporane,* refractar față de obscuritatea poeziei ermetice, față de mediocritatea pretențioasă a pastișatorilor, poate părea ciudată sau reprobabilă doar celor care consideră viața literară, critica literară incompatibile cu discuția, cu confruntarea de păreri, cu experimentul și încurajarea încercărilor.

Ceea ce ne apare însă vulnerabil este faptul că Lovinescu a grupat, cu preferință, asemenea versuri, acumulînd parcă mostre pilduitoare pentru ceea ce el însuși a numit „facilitatea relativă a genului", „cu pretenție de adîncime insondabilă", poezia *Sburătorului* distingîndu-se, în cea de a doua serie îndeosebi,

prin astfel de trăsături de neconfundat ; „duzina de similibarbu, creatori de rebusuri şi echivocuri poetice", la care se referea cu ironie în *Memorii*, a „foşnit" — ca să păstrăm expresia criticului — în paginile *Sburătorului* său, după ce fuseseră declamate în propriul său cenaclu. Căci în *Sburătorul* au apărut nu numai poeziile lui Ion Barbu, Camil Petrescu, dar şi versurile lui Mihai Moşandrei, Gh. Nichita, Sandu Tudor etc., etc., care şi-au lăsat, oricum, pecetea de mediocritate pretenţioasă asupra revistei. Stihuri ca acestea erau destul de frecvente în paginile *Sburătorului :* „Ţipăt strident şi înăbuşit de cocoare / prin aerul jilav, ceţos şi înnoptat, / pumnal care înjunghie adînc tăcerea / sub cerul aburit de sticlă, mat, / Ochi seci de lacrămi, iezere stoarse, / ochi înecaţi în cenuşiu şi în umbră, / felinare ale bolţii ce s-aprind şi se sting / prin noaptea vîscoasă compactă şi sumbră" etc., etc. Autorul acestui poem intitulat *Vag*, Gh. Nichita, a publicat şi în numărul următor, de astă dată sub titlul *Banal :* „Drumuri urcînde, care ascundeţi în voi prăbuşiri, / Ceasornic, moară măcinînd timp, blestemat să-ndemne / Antenele negre, pe urma aceluiaşi drum / Şi în jurul aceloraşi bizare şi negre semne" etc., etc., şi, în sfîrşit, strofa finală, care dă „tonul" şi titlul : „Aplecată sub lespedea deznădejdii, / Viaţă, gînd încovoiat ca o spinare de hamal, / Amalgam de sunete, armonii şi culori, / Care vibrînd, nasc, mor şi repetă, o, banal !" Mihai Moşandrei, ajuns „sburătorist", ermetizant, după un debut sub semnul idilismului sămănătorist, este publicat cu trudnice străduanii de a mima poeziile lui Ion Barbu. În *Minunea* (*Sburătorul*, nr. 10, aprilie 1927), el cîntă „răceala apei peste mîini, / Minunea apei ce o ridici în pumni, / Cu praful soarelui în ea, / Din funduri de fîntîni / Buratecul ce-l strîngi în palme / Şi are închis în glasul lui / Atîtea lunci şi ploi de vară, / Omida în fructul de gutui, / Melcii ce ies în drum spre sară, / Atîtea lacome chemări / Ce-ncătuşează trupul nou / Şi ochiul ce răsfrînge firea / Şi-al humei neînţeles ecou."

Asemenea versificaţii sînt, în fond, concludente pentru un anumit gen de poezie, prezent în paginile

Sburătorului. Ele au fost cultivate, la urma urmei, în cenaclul lovinescian, iar dacă amfitrionul se mîndrea, pe drept cuvînt, cu o asistență foarte variată, producția poetică *selectată* de critic și încredințată tiparului a fost, totuși, de această factură. Animatorul *Sburătorului,* comprehensiv, dar exigent și lucid în critică, propagator al ideii de diversitate în artă, a patronat, în calitate de conducător de cenaclu și de revistă, o poezie destul de unilaterală, cultivînd *Vagul* și *Banalul,* versificația minoră, într-o cantitate de loc neglijabilă.

Reacțiile negative, uneori foarte violente, n-au întîrziat să se arate și în rîndurile cititorilor. Lovinescu s-a văzut, de altfel, nevoit să răspundă într-un articol [92], cu ocazia reapariției *Sburătorului,* „pentru a scăpa de repetate explicații orale" : „Oameni de o cultură profesională incontestabilă — mărturisește criticul — doctori, avocați sau profesori, protestează împotriva poeziilor pe care le public, unii avînd sinceritatea de a mărturisi că nu înțeleg nimic, alții mulțumindu-se să afirme că nu gustă de loc aceste încercări. Și, după temperamente, critica ia sau forma violenței împotriva *aberațiilor,* sau a nedumeririi față de poezia nouă." Răspunsul lui Lovinescu e constituit dintr-o argumentație foarte alambicată, în care o serie de disocieri extrem de judicioase cu privire la specificul elementelor poeziei lirice, „cu deosebire sufletești și, deci, subtile și nuanțate, tinzînd voluntar spre abstracție", sînt chemate să acopere, în fond, pe lîngă valorile promovate de *Sburătorul,* și o poezie anemică, extrem de benignă, în spiritul și în litera mostrelor citate mai înainte, neavînd nici o legătură cu subtilitatea, nici cu abstracția : „Este chiar o tendință a poeziei contemporane — spune criticul — de a transpune realitatea într-un plan ireal și de a înlocui notația prin echivalente. Poezia a devenit astfel o adevărată problemă algebrică, în care valorile sînt însemnate prin cifre simbolice ; pentru a fi percepută și mai ales gustată, trebuie pe lîngă o anumită receptivitate sufletească și o inițiere în expresia algebrică a senzațiilor." Concluzia afirma convingerea într-o recunoaștere viitoare a

versurilor neînțelese atunci: „La apariția lui, neînțeles, însuși Eminescu a fost condamnat pentru obscuritate și pentru formula nouă a esteticii lui: ceea ce astăzi este atît de admis a părut o revoluție, după cum ceea ce pare neînțeles profanilor literari va fi de o dezolantă claritate mîine". Dacă nu am avea o imagine clară asupra balastului adăpostit în rubricile de poezie ale *Sburătorului*, am fi tentați să acordăm tot creditul unei asemenea concluzii, invulnerabile în principiu, îndreptățită în atîtea cazuri, dar invocată nu o dată în mod absolut pentru justificarea norului de mister și neînțelegere în care se învăluie mediocritatea cea mai banală. Versuri precum sînt cele citate mai sus ne apar într-adevăr astăzi „de o dezolantă claritate", nu însă în sensul sugerat de Lovinescu.

Sburătorul a ocrotit, între aripile sale, multe asemenea „speranțe", care nu și-au putut lua niciodată zborul și și-au păstrat, drept unic însemn de celebritate, gloria de a fi frecventat cenaclul lui Lovinescu. Ce-i drept, se poate spune că ceea ce a constituit mediocritate și nonvaloare s-a pierdut în uitare, în timp ce din scoica „Sburătorului" s-a desprins perla ciudată a poeziei barbiene, s-au răspîndit fermenții activi ai unei noi receptivități poetice. Ilarie Voronca elogia „efortul poetului minor", observînd, pe bună dreptate, că „uneori, generații întregi de poeți fără strălucire sînt necesare pentru plămădirea, pentru nașterea poetului adevărat". Totuși, nu se poate neglija faptul că reziduurile au lăsat urme, au creat o atmosferă, o modă contagioasă în felul ei, că la adăpostul prestigiului real, al direcției fertile patronate de *Sburătorul*, s-a dezvoltat și o versificație lipsită de sevă, afișînd în clișee atributele exterioare ale „poeziei noi", mimînd interiorizarea, lirismul de factură cerebrală, revendicînd o aureolă de singularitate și noblețe intelectuală pentru obscuritatea cea mai prozaică. O asemenea producție a concretizat întocmai acel gen de poezie pe care Lovinescu îl semnalase ca o „primejdie" încă în primii ani de existență ai *Sburătorului*. „Primejdia e ca sub masca intelectualizării să nu se ascundă inexistența emoției, și din retorta poetului să

nu mai iasă esența operei viabile, ci numai simulacrul ei mort". În „lipsa de sinceritate" și mai ales în „substituirea completă și fățișă a elementului emoțional prin elementul intelectual" vedea Lovinescu o deviere a poeziei lirice de la scopurile ei specifice, o dovadă a ceea ce numea el „sleirea înceată a lirismului". Fenomenul era identificat în diversele variante pe care le va cultiva chiar *Sburătorul,* în special în cea de a doua serie. „Reducerea la senzație a emoției" era semnalată cu îngrijorare : „În această reducere vedem tocmai insuficiența lirismului modern, în care fascicolul stărilor sufletești complexe se rezolvă în sentimente disparate și, printr-o descompunere împinsă pînă la pulverizare, sentimentele se rezolvă la rîndul lor în senzații. Bătrîna inimă umană nu mai reacționează ; pare un crater stins. În loc de a vibra, se lasă într-o contemplație extatică... : retina sau timpanul țin loc bătăii inimii ostenite." [93]

Presărate de-a lungul anilor, asemenea observații nu s-au închegat, însă, într-o privire de sinteză asupra semnificației acestui aspect al evoluției liricii ; problema avea implicații mai largi, „sleirea lirismului", „descompunerea pînă la pulverizare a stărilor sufletești complexe" nu erau legate doar de poezia minoră, de „contrafacerile" duzinei de „similibarbu". Arta autentică, pe care o pastișau asemenea formule sterilizante, fie că provenea din nucleul „Sburătorului" ori de aiurea, fără a se contura într-un prototip anume, ci, dimpotrivă, înfățișîndu-se în poetica atît de diferită a lui Ion Barbu, a lui Lucian Blaga, arta care avea să lase în lirica românească o remarcabilă moștenire săvîrșise și ea o restrîngere a cîmpului poeziei la investigarea universului interior. Am văzut că Lovinescu a primit cu rezerve asemenea tendințe în poezia lui Ion Barbu, a lui Lucian Blaga. (Observațiile citate mai sus, deși vizează o arie mai largă a poeziei vremii, pornesc, de fapt, de la o primă analiză a *Poemelor luminii.*) Personalitatea unor asemenea poeți nu a constituit, însă, „un crater stins", sondajul lumii lor interioare nu s-a săvîrșit în gol. Spirite neliniștite, răscolite de aspirația chinuitoare către

înțelegerea sensului ascuns al lumii, tînjind către recrearea esenței ideale a unei lumi eliberate de banalitate și meschinărie, arta lor, pecetluită de însemnele unei filozofii idealiste, poartă ecoul însingurat al unei dramatice zbateri, acoperite uneori sub boarea de gheață a unui orgoliu aristocratic. Personalitățile de asemenea factură, înzestrate cu o rară forță de transfigurare artistică a unei lumi interioare de o mare complexitate intelectuală, constituie fenomene singulare ; dacă procedeele exterioare ale artei lor — interiorizarea, încifrarea — au devenit repede contagioase, fără a răscoli, însă, aceeași substanță umană, aceasta s-a întîmplat pentru că „roiul contrafacerilor", în ciuda rezultantei artistice minore, a fost declanșat, în linii mari, de același climat spiritual în care pluteau nevoia de însingurare, fuga de realitatea socială dată, setea după un eden imaginar. Cu toate soluțiile reprobabile și oglinzile strîmbe pe care le oferă, această stare de spirit este profund omenească, și modul în care a sublimat în poezie este, oricum, un semn al epocii, critica nu îl poate ocoli, categorisindu-l comod „decadență", „ruptură de viață" etc. Lovinescu, la vremea lui, a combătut cu fervoare, pe drept cuvînt, asemenea etichetări și a apărat valoarea artistică a ceea ce reprezenta adîncirea sferei lirismului românesc, îmbogățirea mijloacelor de investigație specifice poeziei, a respins nonvalorile după ce le-a dat posibilitatea de confruntare cu publicul, dar, așa cum am arătat, nu a izbutit să înțeleagă implicațiile mai largi ale acestei poezii, semnificația existenței ei ca fenomen spiritual în cîmpul vieții literare a vremii. Ezoterismul liricii, cu toate consecințele implicate, purta ecoul autoclaustrării unei părți a intelectualității, refractară unei lumi meschine, opace, ecoul individualismului rănit și apărat cu un imens orgoliu. Croce semnalase această corespondență, această relație socială cu care era pecetluită o poezie ce se voia disociată de orice contingență materială ; el se referea tocmai la această „stare de spirit", la „sufletele astfel conformate sau deformate" ale unor „estetiști", adepți „ai artei pentru artă", fără să fie toți „de un temperament

şi de o fizionomie identică" : „Se obişnuieşte a se afirma — spunea Croce — că asemenea artişti sînt expresia epocilor de decadenţă ; dar ar trebui să se afirme, în schimb, mai exact, că atunci cînd se ivesc ei, trebuie să fi decăzut ceva în unele suflete. Ei, este adevărat, abundă în anumite perioade de decadenţă generală, morală şi civilă ; dar apar, mai mult sau mai puţin frecvenţi, şi uneori izolaţi, în orice vreme... Un vînt rece de cinism şi de brutalitate a suflat peste lumea noastră. Şi foarte mulţi care nu erau bine înarmaţi, pentru rezistenţa faţă de forţele destructive, au lăsat să le fie prădat şi spoliat sufletul de orice bun ; pierzîndu-şi viaţa spontană, au crezut că îşi pot înjgheba o alta după placul lor, în mod artificios, căutînd în fondul propriei lor fiinţe un izvor veşnic de delectări, trăind în perpetuu echilibru şi în perpetuă curiozitate, nepăsători faţă de învălmăşelile şi contingenţele celorlalţi oameni, pe care ei îi numesc vulgari." [94]

Climatul pustiit sub „vîntul rece de cinism şi brutalitate" este evocat în toate domeniile vieţii sociale şi spirituale a secolului dominat de puterea burgheziei care cunoaşte — spune Croce — „drept singură înfrăţire aceea a trusturilor" ; e, în fond, un fel de ilustraţie nostalgică a celebrei observaţii a lui Marx : „tot ce e sfînt este profanat, şi oamenii sînt, în sfîrşit, siliţi să privească cu luciditate poziţia lor în viaţă, relaţiile lor reciproce" ; „aspiraţia spirituală a omului — scrie Croce — nu s-a putut reafirma decît falsificîndu-se în superstiţia spiritismului sau înjosindu-se în ipocrizia neomisticismului ; patria şi omenirea au ajuns două cuvinte demodate : familia a apărut ca o înrudire fiziologică sau ca un organism de economie capitalistă..."

Acest proces de interiorizare dureroasă a artistului dezorientat într-o lume străină generează, în perioada de stabilizare relativă a capitalismului şi de reflux revoluţionar, o reacţie lucidă şi amară, încărcată de o infinită depresiune, cu implicaţii extrem de variate în toate domeniile vieţii spirituale. La noi, în atmosfera verbiajului demagogic şi patriotard de după primul

război mondial, fondul dureros al vieții sociale agitate de profunde nemulțumiri, de grele dezamăgiri în fața zădărniciei promisiunilor de „progres" și „civilizație", așteptările înșelate peste care se revărsase, cu cinism, pletora politicianismului, comandînd muzelor glorificarea unei lumi strîmbe, trezesc frămîntarea sinceră a unei părți a intelectualității lovite în iluziile și aspirațiile ei ; o exasperantă căutare a unei soluții, anihilată de ignorarea forțelor reale ale progresului, eșua, în cele din urmă, într-un deznădăjduit abandon. „Timpurile cele mai critice în istorie — mărturisea Blaga în volumul de aforisme publicat în anul debutului — sînt acelea care înțeleg și simt insuficiența idealelor, năzuințelor și simbolurilor lor, dar nu sînt în stare să-și creeze altele în schimb." [95] Fuga de realitate, evadarea într-un univers anistoric, într-o lume a miturilor și arhetipurilor devine, în poezia perioadei de după primul război mondial, refracția acestei stări de spirit ; publicistica lui Blaga din acei ani vizează direct un întreg climat social, psihologic, care se repercutează adînc în evoluția artistică a unei categorii însemnate a intelectualității. * „Scriitorii care au vorbit pînă deunăzi despre fraternitatea tuturor — se spunea într-un articol apărut în ziarul clujan *Patria*, în 1923 — se retrag în interiorul crisalidei lor pentru ca să fie cît mai departe de învălmășeala actualității, numai cu visul și cu ideea nepătată. Scriitorii devin exotici, fantastici, mistici, și toți fug astfel de realitate... Reacțiunea europeană e în plin marș." [96] Dintre articolele și eseurile filozofice ale lui Lucian Blaga se degajă acest *leit-motiv* al fugii de realitate, al izolării într-o „viață substanțială pe plan ireal". Ion Barbu își afirma cu consecvență credința într-o poezie prin care înțelegea „o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență", „sondagii în structura nevăzută a existenței" ; „eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial

* N. Tertulian, în studiul asupra operei lui Blaga (*Viața românească*, nr. 6—7, 9, 10/1963), consacră o analiză științifică amplă acestui fenomen cu implicații atît de contradictorii în literatura vremii.

indefinite : ocoliri tematoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecţiuni poliedrale“ [97].

Programul „Sburătorului“ şi întreaga activitate a cenaclului lovinescian au captat rezonanţele foarte diverse ale acestei stări de spirit — în ciuda fondului lor ideologic, uneori extrem de divergent — indiferent dacă se concretizau în raza cenaclului sau în afara lui.

Tendinţa justificată a cenaclului lovinescian de disociere a lirismului, de repudiere a didacticismului şi a sentimentalismului se opunea valului sămănătorist de versificaţie minoră, didacticistă şi vetustă, misticismului programatic, şi afirma, cu pasiune nobilă, misiunea poeziei ca mod specific de investigaţie ; zelul disociativ al sburătoriştilor e alimentat, însă, şi de presiunea unei stări de spirit propice *excesului de disociere,* rupturii de sursele vitale ale marii arte. Subiectivismul revărsat, manierismul limbajului criptic pe care le respinge Lovinescu sînt, în fond, consecinţele cultivării unilaterale a unui individualism exacerbat, consecinţele extreme ale programului sburătorist : „Activitatea acestui cerc — scria Lovinescu — se desfăşoară, în genere, într-un singur plan, pe care l-am putea numi al *esteticului,* pentru a-l deosebi de tendinţele etice şi sociale“, „şi al modernismului, pentru a-l deosebi de unele procedee ostentative ale altor curente“. Delimitările şi prezicerile moderatoare nu lipseau din tezele programatice ale cercului : „Dar această tendinţă generală nu numai că nu este exclusivă şi se adaptează după însăşi natura genurilor literare..., dar chiar pe propriul său teren se descompune în nuanţe destul de perceptibile“. Totuşi, „ceea ce caracterizează pe membrii esenţiali ai acestui cerc — specifica criticul — este *individualismul şi respectul individualităţii*“ [98].

Formula, în aparenţă de o seninătate olimpică, ruptă de orice contingenţe cu viaţa reală — ca atare, nu o dată incriminată cu indignare drept mostră tipică de reacţionarism — răspundea, de fapt, unui climat social frămîntat de întrebări şi nelinişti şi merită examinată cu toată seriozitatea ; se poate afirma, oare, că

individualismul, izolarea, refuzul realității, refugiul într-o lume inaccesibilă sînt *oricînd, oriunde,* în *orice condiții* emanații ale spiritului retrograd, atitudini ostile progresului, antiumaniste ? * Devenită extrem de incomodă atunci cînd era vorba de mari poeți ca Lucian Blaga sau Ion Barbu, acuza era întîmpinată, uneori, cu amendamente, în sensul că filozofia poetului nu poate fi identificată cu universul său artistic, că aspirația spre esențializare, în cazul lui Barbu, de pildă, refuzul descripției, al elementelor concrete, nu pot fi interpretate, pur și simplu, ca o îndepărtare de viața socială și că, în fond, separarea unei asemenea poezii de publicul larg ar fi riscul inevitabil al înnoirii, încercat la vremea lor de Baudelaire, sau Rimbaud, de Eminescu sau de Arghezi, riscul încercat de toți

* Cu mai bine de șase decenii în urmă, Plehanov insista asupra falselor probleme care se pot naște din abordarea atemporală a semnificației estetismului : „Nici această problemă, nici alta similară nu pot fi examinate din punctul de vedere al *datoriei,* scria el. Dacă artiștii dintr-o anumită țară, într-o anumită epocă, se feresc de *frămîntarea vieții și de lupte,* iar dacă în altă epocă, dimpotrivă, doresc cu înfocare și luptele, și agitația socială legată inevitabil de ele, aceasta nu înseamnă că cineva dinafara lor le prescrie datorii diferite în epoci diferite, ci că în anumite condiții sociale ei sînt cuprinși de o anumită stare de spirit, iar în alte condiții, de alta. Prin urmare, se spune în continuare, problema trebuie privită nu din punctul de vedere a ceea ce ar trebui să fie, ci din punctul de vedere a ceea ce a fost și ceea ce este." Plehanov întreprinde o largă incursiune în istoria literaturii ruse și în special a literaturii franceze a secolului XIX, oprindu-se asupra semnificației diferite a concepției *artă pentru artă,* în anumite etape ale creației lui Baudelaire, Théophile Gautier, Flaubert, Théodor de Banville, și asupra părăsirii acestei concepții, în cazul lui Baudelaire, de pildă, în alte etape istorice caracterizate de îmbrățișarea deschisă a unei arte în sprijinul luptelor sociale, a curentelor revoluționare. El demonstrează că „tendința artiștilor și a oamenilor cu un viu interes pentru creația artistică de a adopta punctul de vedere al *artei pentru artă* apare și se intensifică în urma existenței unui dezacord lipsit de orice perspective între artiști și mediul social înconjurător". Refuzul de a sluji elogiul burgheziei filistine, ura împotriva burghezului meschin hrăneau atitudinea disprețuitoare a acestor artiști refugiați în cultul „artei pentru artă" ; „ei nu doreau schimbarea orînduirii sociale a timpului lor... revolta lor se îndrepta mai mult către o anumită vulgaritate a moravurilor", către „neînțelegerea aspirațiilor sublime ale artei" (*„En langage romantique — explică Théodor de Banville în Odes Funambulesques — burgeois signifiait l'homme qui n'a d'autre culte que celui de la pièce de cent sous, d'autre idéal que la conversation de sa peau et qui en poésie aime la romance sentimentale et dans les arts plastiques, la litographie coloriée").* Plehanov se referă, în același timp,

marii artişti de-a lungul veacurilor. Toate acestea sînt perfect adevărate, dar în cazul de faţă nu ne ajută decît să eludăm problema esenţială : pe lîngă ruptura de publicul larg, datorită riscului inevitabil al înnoirii, *există* realmente, în această poezie, un refuz *programatic* al realităţii sociale date, o *îndepărtare voită* de viaţa concretă. Dezamăgirea şi tristeţea infinită în faţa realităţii, refugiul într-o lume himerică, atemporală constituie pivotul acestei poezii şi pentru a o înţelege şi a-i accepta valoarea nu este necesar să îi extragem întîi „şira spinării", căutîndu-i, apoi, frumuseţea în restul unei mase informe de metafore rare. Crisparea în faţa formulei *îndepărtare de realitate* — încă o dată, element *evident* şi *caracterizant* pentru un întreg filon valoros al poeziei interbelice — ar trebui

la teoriile antiestetizante ale unor scriitori din epoca celui de-al doilea imperiu, care au respins „arta pentru artă", însă în virtutea unor „consideraţii lipsite de orice sens progresist", animate de dorinţa „de a consolida societatea burgheză puternic zdruncinată de mişcarea de eliberare a proletariatului". „Această problemă — arată el — ca toate problemele vieţii şi gîndirii sociale, nu poate fi tranşată în mod absolut. Totul depinde de condiţiile de timp şi de loc." În epocile premergătoare marilor mişcări revoluţionare, această stare de *dezacord* a artiştilor cu societatea este captată adesea înspre o artă angajată în sprijinul progresului. El aminteşte astfel perioada din preajma marii revoluţii de la 1789, cînd artişti ca David, „aflaţi şi ei în dezacord cu societatea dominantă atunci", aspirau însă „către abolirea vechiului regim". „Atunci cînd David şi prietenii săi se ridicau împotriva vechiului regim — scrie Plehanov — ei ştiau că sînt urmaţi, în coloane strînse, de acea *stare a treia*, care «în scurt timp avea să devină totul...» Deci sentimentul lor de dezacord cu *orînduirea existentă* era însoţit de simpatia pentru *societatea nouă*, care se ridica în sînul celei vechi şi se pregătea să o înlocuiască. La romantici şi la parnasieni — continuă Plehanov — observăm cu totul altceva : ei nu aşteptau şi nu doreau nici o schimbare în structura socială a Franţei din timpul lor, astfel că dezacordul lor cu societatea era fără de speranţă şi fără de rezolvare." Meritul lor — arată Plehanov — este că, în ciuda acestui stil conservator, „nu s-au împăcat cu mediul burghez care îi înconjura" ; „dacă şi-ar fi pus muza în slujba acelora care, după expresia lui Théodor de Banville, nu aveau alt ideal decît cel al piesei de cinci franci, asemenea poeţi ar fi decăzut foarte jos, arta lor şi-ar fi pierdut forţa şi farmecul".

Consideraţiile lui Plehanov nu pot fi, desigur, absolutizate. Ele se referă la situaţii istorice concrete, la personalităţi artistice extrem de diferite ; dar prevenirea împotriva judecăţilor absolute, a demonstraţiilor în afară de timp şi spaţiu, de condiţiile societăţii dominante ale unei epoci date, se dovedeşte extrem de actuală pentru modalitatea de abordare a semnificaţiei estetismului în diferite epoci.

înlocuită cu un examen lucid al semnificației reale a acestei formule în contextul climatului ideologic, spiritual al vremii. Nu se poate să nu vedem că *refuzul realității* acoperă, în fond, *dezacordul, disprețul, neacceptarea* și, înainte de a le blama, ar trebui să ne întrebăm față de ce fel de lume se manifestă acest refuz. Imposibilitatea de acomodare într-un climat irespirabil, și în același timp inexistența unui ideal social înaintat, constituirea unei lumi particulare, la antipozii unei realități care se refuză purității, poeziei, idealurilor generoase, se manifestă adesea de pe pozițiile individualismului exploziv, al intelectualului care se simte desconsiderat, strivit ca personalitate creatoare; autoclaustrarea, încifrarea, evaziunea sînt, uneori, marca unui orgoliu rănit, nesatisfăcut, însetat de confirmări, de certitudini grandioase, cu neputință de atins într-un mediu ostil. (Asemuind „păturile de sus ale unor popoare" cu „spuma albă ce curge pe un rîu", Blaga spunea că, această spumă a rîului „ne seduce să credem că e partea cea mai curată din apa acestuia, dar privind la un zăgaz unde spuma se adună, ne convingem că e partea cea mai murdară".) Nevoia de retragere, de autoconservare în fața acestui mediu revine, adesea, în aforismele primului său volum: „O pătură de gheață scutește iarna holdele de ger. Cu o pătură de gheață trebuie să ne învăluim și noi adesea, ca să nu înghețăm în unele medii sociale." [99] Nu e de loc senină și detașată de lume această formă de evaziune; ea indică, mai degrabă, o temperatură de fierbere, o insatisfacție, deschisă — după cum vom vedea — unor evoluții diferite. Discutînd, deocamdată, modul de sublimare în poezie, și nu soluțiile filozofice deformante, către care a fost captată această stare de spirit, nu putem să nu observăm că, în cazul unui Barbu sau Blaga, nu avem de-a face cu o evaziune către un tărîm al quietismului și nepăsării, ci cu sublimarea pe alt plan, într-o altă structură, a chinuitoarelor întrebări și neliniști, care au brăzdat gîndirea acestor mari artiști de-a lungul întregii lor vieți. („Voim să existe *incognoscibilul*, tărîmul de dincolo, în care ne oglindim dorurile și

vrerile... Căci nu sîntem numai intelecte rigide, ci personalităţi vii, care simt frumosul şi vreau binele", scria Blaga într-unul dintre articolele publicate în anii tinereţii.)

Căutarea neistovită, dureroasă a ţintei în care „ai vrea să crezi", zădărnicia cîntecului celui însingurat revine în toate ciclurile poeziei lui Blaga :

Sîngerăm din mîini, din cuget şi din ochi.
În zadar mai cauţi în ce-ai vrea să crezi
Ţărîna e plină de zumzetul tainelor,
dar e prea aproape de călcîie
şi prea e departe de frunte.
Am privit, am umblat, şi iată cînt :
cui să mă-nchin, la ce să mă-nchin ? [100]

Noi, cîntăreţii leproşi, Fiu al faptei nu sînt, din acelaşi ciclu, *Cîntăreţi bolnavi* din *La cumpăna apelor* sînt străbătute de acelaşi *leit-motiv* al celor însinguraţi, „mistuiţi de răni lăuntrice", căutători ai unui paradis care nu se arată, „aici, astăzi, unde singurătatea ne omoară" :

Mistuiţi de răni lăuntrice, ne trecem prin veac.
Din cînd în cînd, ne mai ridicăm ochii
spre zăvoaiele raiului,
apoi ne-aplecăm capetele în şi mai mare tristeţe.
Pentru noi cerul e zăvorit şi zăvorite sînt şi cetăţile.
În zadar căprioarele beau apă din mîinile noastre,
în zadar cînii ni se închină,
sîntem fără scăpare singuri în amiaza nopţii. [101]

„Cîntăreţi bolnavi" poartă „fără lacrimi boala în strune", setea de faptă e fără de putere, întoarsă în adînc ca o „spadă de foc stinsă-n teacă" :

Purtăm fără lacrimi
o boală în strune
şi mergem de-a pururi
spre soare apune.

Ni-e sufletul spadă
de foc stinsă-n teacă.
Ah, iarăşi şi iarăşi
cuvintele seacă.

. . . . . .

Străbatem amurguri
cu crini albi în gură.
Închidem în noi un
sfîrşit sub armură.[102]

Departe de strigătul dramatic al poeziei lui Blaga, multe dintre poemele *Jocului secund* dezvăluie, în fond, sub glacialitatea construită, sub aparenţa criptică, tînjirea fierbinte spre cunoaştere, durerea neputinţei de a depăşi ţintuirea în „temniţa în ars, nedemn pămînt" ; lumea impalpabilă a „semnelor minţii" creată de Ion Barbu, aspiraţia de a face „concurenţă demiurgului în imaginea unor lumi probabile" se situează la antipodul exerciţiului gratuit. „Misterul" acestei „regiuni aşezate la limita dintre lumea reală şi lumea în care dimensiunile noastre nu mai au curs" — cum definea Al. Rosetti universul poeziei barbiene, într-un excelent articol, la apariţia *Jocului secund*[103] — se arată a fi, în ciuda caracterului metareal, metaistoric, o uriaşă cutie de rezonanţă în care vibrează la un registru de o amploare neobişnuită strădania *pămîntească,* a acestei lumi, către înfrîngerea inerţiei, a negurii, înălţîndu-se, fără oprelişti, „să sfarme zenitul" ; „copacul" din primul ciclu apărut în *Sburătorul,* „hipnotizat de-adînca şi limpedea lumină / a bolţilor destinse deasupra lui", tînjind „'nnebunit să bea, / prin mii de crengi crispate, licoarea opalină", „oricît de multe neguri în juru-i vor cădea", copacul căruia „nici vălurile nopţii, nici umeda perdea / de nouri nu-i goneşte imaginea senină", freamătă şi în ciclul de mai tîrziu al fazei ermetice *(Timbru, Grup, Joc secund* ş.a.). Îndemnul din *Gest* este prezent, în fond, în tonalitatea generală a *Jocului secund ;* în urcuşul „sub cerul de fier şi chinoros" nu te poţi

sprijini pe „toiagul vechi pe care l-a ciuruit, l-a ros / şi cariul şi custurea“ :

Te-aşteaptă mohorîrea pustiului pietros !
Nu şovăi, străbate-o ; iar cînd — diamantine —
Pădurile de gheţuri se vor ivi pe cline,
Încrezător azvîrlă ciomagul de prisos ;

Din povîrniş, în steiuri, din stînci, în văgăune
Izbit de lespezi, ciotul va face să răsune
Cu lung şi mare vuiet tot hăul de granit,

Dar sus, sub îngînata lumină-abia născîndă,
Lăsînd să scape rîsul din pieptul rău sporit
Acopere căderea cu hohot de izbîndă.

Aidoma „copacului“ său, poezia lui Ion Barbu, în cele mai diferite ipostaze, este o neîncetată aspiraţie spre zenit, o neşovăitoare străbatere a „pustiului pietros“, în căutarea curăţiei „diamantine“, un salt încrezător în gol spre „îngînata lumină — abia născîndă“ ; poetul, „de noi răsfrîngeri dornic“, în „stinsele cristale“, ale universului său ireal, absoarbe substanţa omenească a unei vitalităţi frenetice : „Poezia lui Ion Barbu — spunea Al. Rosetti, acum 35 de ani, în articolul amintit — apare ca o plantă cu rădăcinile adînc înfipte în solul nostru : vîntul largului i se joacă în frunze ; florile sale cu miresme felurite, stranii şi îmbătătoare au culorile acelea care nu pot fi descrise cu ajutorul cuvintelor ; parfum, culoare şi muzică se îmbină şi ne evocă tot ceea ce încîntă omenirea de cînd primul poet şi-a încordat lira“.

Autoclaustrarea, distrugerea ostentativă a punţilor de legătură cu realitatea istorică, abolirea universului concret, maculat de banalitate şi meschinărie, se însoţeşte, însă, adesea, cu cultivarea unui orgoliu al încifrării, izvorît din insatisfacţia individualismului, strivit sub tăvălugul brutal al unei lumi ostile ; aversiunea faţă de „temniţa în ars, nedemn pămînt“ se răsfrînge,

uneori, asupra *întregului,* asupra mulțimii, a „vulgului", privit cu superioritate aristocratică. Cel mai pregnant se manifestă acest subiectivism orgolios, exploziv, în poezia lui Ion Barbu și, în special, așa cum am mai văzut, în concepțiile sale estetice. Sensibil în fața noutății și a perfecțiunii artistice ale poeziei barbiene, dar, în același timp, iritat în fața încifrării orgolioase în „viziuni valabile prin capriciul asociației și al interpretării numai pentru om", refuzînd net hipertrofierea „coeficientului personal" și faptul că „între poet și cititor se rup astfel multe dintre treptele care ar trebui să-i unească", Eugen Lovinescu a trecut, însă, *oculo irretorto* — cum îi plăcea lui să-și definească atitudinea față de cele pămîntești — peste izvorul psihologic, social, peste fondul generator al acestui fenomen. Opacitatea în fața pulsului social al vieții l-a împiedicat să înțeleagă nu numai existența unui sens perfect inteligibil în multe dintre poeziile cu sintaxă criptică ale lui Ion Barbu, dar și semnificația socială a unui întreg filon esoteric în lirica românească a vremii lui, logica istorică în virtutea căreia *individualismul și respectul individualității,* înscrise cu mîndrie pe blazonul „Sburătorului", au fost captate înspre direcții atît de contradictorii.

Lovinescu respinge efectele ermetismului pe planul expresiei artistice, al ideilor estetice, fără să se oprească, însă, nici o clipă asupra genezei și implicațiilor sociale ale izolării individualiste, asupra faptului că poezia universurilor ireale, logica ascunsă a „jocului secund" devin contagioase și produc, în serie, penibile imitații, din pricini mult mai profunde decît banala invazie a mediocrității. Cel care exprimase cu o rară forță artistică retragerea într-o lume indefinită încetase să mai publice poezie și, totuși, gestica, armura, tot ceea ce era „coajă" și însemn exterior în arta sa era căutat și arborat cu predilecție de o întreagă categorie de versificatori ; dacă pe planul creației artistice nu puteau să realizeze decît pastișa, dacă pe planul formației intelectuale erau departe de complexitatea gîndirii barbiene, din punct de vedere al stării de spirit sociale, psihologice față de realitatea

istorică, vibrau, în consonanță cu atmosfera și mediul unde refugiul în ireal și mîndria însingurării apăreau drept soluție în fața unei lumi a cărei dinamică le rămînea străină.

Nici concluzia liniștitoare, expusă peste un deceniu în *Istoria literaturii române contemporane* („bunul-simț a învins, și asistăm astăzi la o tendință spre normalizare a raportului între fond și expresie"), nu depășea simpla constatare, plină de satisfacție, a evoluției fericite a liricii românești. Și, totuși, substratul social, psihologic, al tendințelor ermetizante a trezit, în critica vremii, dispute pline de îngrijorare ; preocuparea față de repercusiunile sociale ale fenomenului nu a rămas străină nici chiar de cercul „Sburătorului", în sînul căruia s-au disociat poziții critice mai lucide decît cele ale lui Lovinescu. În 1928, Tudor Vianu amintea că „există o estetică, o psihologie a artistului și o sociologie a curentelor literare" și semnala necesitatea de a explica „psihologia tulbure a momentului nostru literar", „această prematură astenie morală".

Problema abordată de data aceasta era însăși vulnerabilitatea concepției estetizante, cu toate ramificațiile ei în poezie — „diletantismul liric", „felul rudimentar al unei sensibilități amorfe". „Lirismul a inventat, ce este dreptul în alte timpuri și împrejurări, formula *artei pentru artă*", „găsită mai întîi de unii dintre liricii mai mărunți ai romantismului", scria Tudor Vianu. „S-a arătat adeseori cum urmările acestei poziții au adus o izolare a literaturii, un esoterism extravagant și infecund. Creația a devenit minoră."

Respingînd „o artă care nu se inserează în nici un punct în țesătura practică și ideală a vieții", Tudor Vianu atinge direct vulnerabilitatea concepției estetice, pe care această artă o reflectă : „Ne întrebăm atunci dacă nu este nefericită împrejurarea că mișcarea contemporană a literaturii noastre pare a se desfășura într-o astfel de zodie, cînd forțele ei tinere ar fi fost orientate cu mai mult folos pentru izbînda lor cea mai înaltă, către o creație nu numai grațioasă și spontană, dar viguroasă și adîncă, făcută nu numai pentru dile-

tanți, dar pentru toate categoriile de oameni care caută în literatură un ecou la întrebările și neliniștile care sînt ale rațiunii lor. Străbaterea distrată și zadarnică a multor pagini din revistele zilei, ocupate de atmosfera rarefiată a unei adevărate crize lirice, trezește în suflete această arzătoare sete de realități literare mai consistente." [104]

Și Vladimir Streinu semnala „procesul desocializării literaturii", gruparea poeziei „în jurul sensului antisocial, pe cultul strict al capriciului de sensibilitate și de fantezie", „restrîngerea cîmpului ei de la individual la capriciu", „lirismul abstract" — „ultimul gest de închidere în sine al modernilor". Criticul nu-l ocolește nici pe „acela care la noi a aruncat în circulația tinerilor poeți ai ceasului această formulă" : el îl consideră pe Ion Barbu „un virtuos al versului", un poet „care a scris prea frumoase lucruri în narativ și pitoresc cînd nu s-a împiedicat de apucătura teoretizantă și de cel mai steril estetism : de «frumosul incontingent»". De loc entuziasmat față de „ceea ce a putut da în practică un asemenea *credo* literar", Vladimir Streinu ironiza mimetismul dovedit de „critica literară, aceea care din oarecari temeri de dezonoare simulează pătrunderea tuturor oracolelor". „În fața unei asemenea stări de lucruri, publicul ridică din umeri", „criticul trebuie să se prevadă cu lumini pisicești... iar poeții, mîndri de voluntarul lor surghiun, se constituiesc într-un fel de academie alexandrină, glosîndu-se reciproc, ei înșiși, fără putință să se comunice unii altora, ceea ce devine abuziv" [105].

Consecințele acestui „voluntar surghiun" (atmosfera „compactă și cu neputință de respirat", „cochetăria unor veșnice făgăduieli, eternul diletantism al simțirii devin, în cele din urmă, obositoare", remarca Tudor Vianu), subiectivismul capricios, armura de orgoliu și dispreț suveran față de „lutul" acestei lumi se arată, cu timpul, într-un contrast din ce în ce mai violent cu evoluția vieții sociale și politice a țării, cu furtuna care amenința omenirea : pericolul fascismului devenea iminent.

Implicațiile conflictelor sociale și politice se ramificau pe o rază atît de largă, încît în acești ani chiar în sînul criticii de factură estetizantă se naște o reacție activă, umanistă, în fața poeziei, care și-a făcut un titlu de glorie din părăsirea orgolioasă a cetății greu încercate. Un deceniu poate părea o infimă picătură în evoluția unei literaturi și, totuși, sunetul tînguitor sau mîndru al harfei însingurate trezea alte ecouri în 1933 sau 1937, decît în 1923 sau 1927, ca să ne referim, de pildă, la anii în care au apărut *Poezia nouă* și *Evoluția poeziei lirice*.

Ceea ce spunea Tudor Vianu la moartea lui Matei Caragiale despre disprețul cu care „mîndrul și singuratecul" părinte al *Crailor de Curtea veche* învăluia „dezamăgiri însetate de răzbunare" față de „toți germenii de putreziciune ascunși în alcătuirea prezentului" este semnificativ în mare măsură pentru dubla rezonanță a esoterismului individualist al poeziei, care gravita în jurul ermetismului barbian : „...ca manifestare a tăriei de caracter și a respectului de sine, mîndria împodobește firea omenească, scria Tudor Vianu. Este necesar numai ca ea să nu se constituie ca o putere hotărît insociabilă. Și tocmai aci ne apare limita etică a operei lui Matei Caragiale, în care o concepție de viață aristocratică și estetică nu mai lasă nici un loc simpatiei pentru oameni, pentru luptele și aspirațiilor lor." [106]

Luptele și aspirațiile oamenilor căpătaseră forme mult prea dramatice, rezonanța lor în atmosfera vremii era mult prea puternică pentru ca poezia *Sburătorului* să rămînă o oază liniștită : repercusiunile excesului de disociere a lirismului, „limita etică" a individualismului și izolării devin obiect de dispută, de dezbateri aprinse. Ecoul contradictoriu al individualismului și izolării se manifestă direct, intempestiv în viața și activitatea poeților cercului : estetismul se dovedise deschis unor soluții extrem de diferite : captat spre căi diversioniste, ca în cazul lui Ion Barbu, ajuns la un moment dat adept al cămășilor verzi, sau atras spre lupta revoluționară a maselor, spre singura cale de rezolvare a divorțului dintre intelectual și so-

cietate, ca în cazul lui Ilarie Voronca sau Eugen Jebeleanu. Ceea ce criticul și animatorul cenaclului nu vedea și nu putea înțelege transpare, treptat, cu toată evidența, în reacția lucidă și în evoluția unora dintre poeții cenaclului sburătorist.

Eugen Jebeleanu veștejește cu o neascunsă iritare perpetuarea „acelorași motive poetice, în nici o contingență cu noile realități ambiante". În 1933, într-un comentariu la *Săptămîna poeziei*, apărut în *România literară*, condusă de Liviu Rebreanu, Eugen Jebeleanu protestează „împotriva celor care nu vor decît să se cunoască și nu să și cunoască" : „Poetul suferă pentru sine, se lovește de durerile sale, se înfricoșează de fantoma sa... Pe stradă se scurge mulțimea, pe sub poduri mișună mizeria... Iată și un ochi de mansardă și în dosul lui doi ochi larg deschiși. Ce irișI frumoși de muncitor spînzurat ! O sirenă înalță un fum și fluieră, ca o panglică în vînt. Poeții nu au văzut, nu au auzit nimic din toate acestea"... Cu aceste realități este confruntată izolarea ermetismului, a celor ce „își ascund inspirațiile în orgoliul unui ermetism neapreciat decît de cîțiva rafinați. Au rămas cu o singură mîndrie : mîndria de a nu fi citiți sau de a nu fi înțeleși." Sînt ironizate tezele estetizante ale cercului, „explicațiile fade" asupra „retranșării lăuntrice a poeților în fața izbucnirii fenomenelor sociale, inoportunitatea imixtiunii oricăror elemente de viață exterioară în alchimia personală a creatorului, oroarea de tezism și de didacticism" : „Vechea gogoriță rediviva : arta pentru artă... sau arta cu ! ;... poeții de marcă vor trebui, pentru a reda în viitor strălucirea poeziei, să facă unirea între melodiile lor interioare și între cele ale sufletului colectiv". Poetul pleda „împotriva oroarei (atît de puțin explicabilă la niște senzitivi) de a aprofunda și marile tristeți, și marile dureri ale lumii întregi".

Ideea discordanței dintre poezia celor „temători de zgomot" și dinamica revoluționară a epocii revine, în permanență, în articolele acestor ani. „Ironic paradox ! exclama Jebeleanu ; într-o epocă de dinamică revoluționară poezia e mai statică decît oricînd." „Cîntă-

reţii" s-au obişnuit „să oficieze ca nişte vicioşi. Temători de zgomot, retraşi adînc în cochiliile propriilor lor individualităţi, neacceptînd nici o culoare dinafară, nici un sunet, nici un ritm. Retraşi adînc în carapacele lor, dar nu profunzi. Ci obscuri. Şi uniformi. Şi inconştienţi că specularea exclusivă a lirismului oniric şi orfic, departe de a imprima fiecăruia o marcă originală, este tot atît de primejdioasă ca poezia banală, de teama căreia le scapără călcîiele... Să ieşim din noi, ca să dăm piept şi cu talazurile vieţii dinafară! Ne trebuie o mare răsturnare dinafară, un temerar salt mortal peste sufletul nostru de acum, ca să putem reînvia cîntecul. Fericiţi cei care se nasc în revoluţii! Mă gîndesc ce plat liric ar fi fost Esenin dacă nu ar fi trecut peste pletele lui uraganul fantasticei răsturnări sociale." [107]

Angrenat în şcoala reportajului politic din presa progresistă, legat printr-o trainică prietenie de Alexandru Sahia — aflat şi el în acei ani printre obişnuiţii cenaclului —, atitudinea lui Eugen Jebeleanu concretiza în cercul lovinescian traiectoria unei experienţe de viaţă semnificative şi pentru alţi sburătorişti.

Ilarie Voronca, după debutul cu *Tristeţi* şi *Restrişti* de la *Sburătorul,* după etapa „ordinei constructive", de la *Integral,* evoluează către o poezie larg deschisă ideilor generoase, îndemnurilor revoluţionare, setei de cheltuire anonimă în marea luptă a oamenilor. „Văd convoiuri de oameni mergînd spre o altă aşezare, / Şi inima mea, legată de ei ca un cîine sub o căruţă", scrie el în 1932 în *Peter Schlemihl.* Încercarea de a evada din singurătate se îndrepta, adesea, nu spre închipuirea unei lumi edenice, ireale, ci spre mulţimea truditorilor, spre „înfometaţii care se aflau dincolo de ferestrele ospeţelor", „cînd străluceau pe tăvi parcuri de vînătoare" : „Nu, n-am fost eu alături de voi la ospeţe... / Nici acum, cînd singurătatea / mai bate în inimă ca o ciocănitoare / Nu vă voi fi alături, / oameni dormitînd pe schelele aurului". *La Poésie commune,* apărută în 1936, după plecarea poetului în Franţa, constituie profesiunea de credinţă a celui care se vrea un artist al mulţimii şi anunţă, într-un

fel, preludiul anilor de artă militantă în slujba Rezistenței: „Către voi, oameni ai viitorului, / Se-ndreaptă gîndul meu, / Și vreau să exclamați: / «Era dintre ai noștri» / cînd veți citi poemele mele." O scrisoare trimisă în 1945 lui Saşa Pană explică această evoluție: „Schimbarea asta a început în mine din 1933—1934. Eram sătul de poezia prețioasă și pretențioasă hărăzită unui număr mic de cititori..., disprețuitori pentru restul umanității... Am vrut să vorbesc oamenilor pentru oameni, *pentru umanitate.* Această evoluție s-a precizat cu cartea mea *La Poésie commune,* scrisă în 1935. De atunci sînt din ce în ce mai încredințat că menirea poetului este să fie un luptător pentru dreptatea socială, dreptatea pentru care au murit atîția tovarăși să domnească pe pămînt... Idealul meu este să fiu din ce în ce un poet înrolat." [108]

E. Lovinescu nu a înțeles și nu a înregistrat nicăieri nici acest proces de desprindere din cadrele unor concepții estetizante, nici acea „limită etică" a individualismului, a estetismului aristocratizant, care se dovedise — așa cum remarca Tudor Vianu — încărcată de germenii unei atitudini „hotărît insociabile", „străine de aspirațiile și luptele oamenilor". Spre sfîrșitul vieții, criticul își recunoștea, învins, această infirmitate: „Nu cunosc viața; am nevralgie morală la fiecare mic curent de aer și sînt fără contact cu realitatea". [109] Această „nevralgie morală" l-a condus la absolutizarea și cultivarea unilaterală a unor principii inițial fecunde ale poeziei moderne: celebrul vers verlainian *„prends l'éloquence et tords-lui le cou"* — care a sintetizat atît de pregnant o tendință salutară — transformat în jalon exclusivist, duce, în fond, la respingerea unui întreg filon al poeziei revoluționare a secolului XX, care a deschis o epocă în literatura lumii: în virtutea unei asemenea absolutizări, Whitman sau Maiakovski ar putea fi șterși cu buretele din hotarele poeziei.

Consacrîndu-și o bună parte a vieții impunerii „poeziei moderniste", „sincronizate cu formele expresiei artistice actuale", E. Lovinescu s-a îndreptat, negreșit,

în ciuda erorilor, spre sprijinirea unor tendințe înnoitoare, spre configurarea orizontului de sensibilitate specific liricii ; ajungînd să considere însă această poezie drept „singura ce poate răspunde — principial — sensibilității noastre estetice", E. Lovinescu rămîne străin de evoluția ulterioară a liricii românești, de tot ceea ce răscolise conștiința artistică a multora dintre poeții deceniului al 4-lea al secolului ; toate acestea sînt strîns legate de poziția generală a criticului în fața acuității deosebite a evenimentelor politice, petrecute în ultimul deceniu al vieții sale, de refugiul disperat în cadrele unui estetism militant ; criticul, care apărase „poezia socială și națională" a lui Octavian Goga împotriva atacurilor estetizante ale lui Mihail Dragomirescu, criticul care publicase și salutase poezia lui Camil Petrescu pentru „noutatea situării", pentru „vigoarea realismului și suflul umanitar", nu găsește nimic de spus la apariția *Cîntecelor de pierzanie* ale lui Mihai Beniuc, sau la apariția poemelor lui Miron Radu Paraschivescu. În anii în care se închega filonul revoluționar, antifascist al liricii românești, Lovinescu se concentrase asupra ciclului de studii junimiste, căutînd în estetismul maiorescian o pavăză împotriva tendințelor fascizante.

Se cuvine să ne amintim, însă, că în practica criticii literare, Lovinescu nu a atacat această poezie. În ciuda interviurilor în care se arăta alarmat de numărul mare al „tinerilor bolșevizanți", el distinge la Aron Cotruș, de pildă, „accente de vigoare revoluționară mai ales în *Mîine*", în timp ce poezia naționalistă, mistică, „barzii naționali" — „specie literară pe cît de numeroasă pe atît de compromisă față de estetica pură" — tendința promovată de forțele de dreapta a constituit, așa cum am văzut, obiectul comentariilor sale persiflante ; caracterul demagogic al notelor „plebee" existente în versurile unora dintre acești „barzi" este repede intuit și „fixat" în termeni foarte violenți (poezie „de revoltat împotriva celor ajunși, fără să fie revoluționară", poezie „de golan lacom de bani și de glorie"). [110]

*

Urmărind traiectoria criticii lovinesciene, în domeniul poeziei — entuziasmul cu care l-a lansat pe Ion Barbu, considerat reprezentantul *Sburătorului,* pentru a se înclina în fața poeziei argheziene și a-i recunoaște dominația „asupra întregii literaturi contemporane", „prin drept de întîietate și drept de talent", abnegația cu care s-a consacrat audierii amabile și publicării unei versificații minore, obscure, pentru a o respinge apoi, cu diferite prilejuri, în volume și articole, încadrînd-o totuși sub titlul „contribuția modernistă a *Sburătorului*", în sfîrșit, zelul polemic cu care a susținut „poezia nouă", „modernismul" poeziei de sugestie, al poeziei pure și, în același timp, atașamentul păstrat o viață întreagă literaturii clasice a antichității greco-latine — trebuie să recunoaștem că încrucișarea atîtor laturi greu de armonizat apare oarecum derutantă. Mărturiile contemporanilor, chiar dacă unele sînt tincturate de zelul polemicii, ridică aceeași întrebare, sugerînd uneori cu maliție că mobilul și cheia modernismului lovinescian s-ar afla în contribuția colectivă a cenaclului, și nicidecum în vocația criticului. Mihail Sebastian, de pildă, comentează foarte ironic atașamentul lui Lovinescu față de „poezia modernă" : „D-l Lovinescu știe că situația d-sale de critic al poeziei moderne este oarecum ciudată. Mai știe că toată lumea este de acord asupra incapacității d-sale de a citi și înțelege prin mijloace proprii poezie. Sensibilitatea d-sale lirică nu cred să depășească pastelurile lui Vasile Alecsandri. [...] Totuși, șeful *Sburătorului* — continuă Mihail Sebastian — l-a comentat onest pe Arghezi, l-a acceptat pe Barbu. Erau acestea rezultatele unei educații poetice pe care prietenii săi tineri i-au făcut-o dezinteresat și metodic, ani de-a rîndul." [111]

Cu cîțiva ani în urmă, Ion Barbu implicase și el, de pe poziții opuse însă lui Mihail Sebastian, contribuția *Sburătorului* în orientarea dispoziției critice a lui Lovinescu. Volumul *Evoluția poeziei lirice* nu poate fi socotit după Ion Barbu drept o contribuție a criticului, drept „rodul minții sale, *una,* ornată și propor-

ţională, ci al unui adevărat agregat de encefale... E opera cenaclului «Sburătorul»". [112]

Observaţia nu apare numai în asemenea comentarii evident încărcate de veninul polemicii. Reconstituind atmosfera „Sburătorului", George Călinescu descria ritualul lecturii în şedinţele de poezie şi remarca şi el „entuziasmul" criticului, care pîndea atent reacţia sburătoriştilor: „El citea versurile limpede, fără declamaţie, le recitea şi apoi aştepta verdictul asistenţei. «Ei, ce zici, Bebs?... Ce zici, dom' Camil? Ce zici, dom' Aderca?». Dacă sala era mută încerca o timidă sugestie: «e remarcabilă, e admirabilă!» Însă cu răceala cu care într-o piesă engleză eroina spune: «te iubesc cu pasiune!», în tonul indiferent cu care zici: «dă-mi un pahar cu apă!»." [113]

S-ar putea cita un lung şir de comentarii pe marginea „entuziasmului" manifestat de promotorul modernismului faţă de poezia citită în cenaclul său şi publicată în *Sburătorul*. Lovinescu le-a înregistrat pe toate, reacţionînd arareori, şi atunci fără să le conteste. Dimpotrivă, el îşi dezvăluie fără reticenţe „duelul intim" „dintre temperament şi formaţie, pe de o parte, şi idee, de alta", în care biruinţa ideii „este însă contrariată" de „o formaţie estetică dominată de o cultură clasică bazată pe echilibru şi pe organicitate. Poziţia ideologică luată dintr-o speculaţie pur intelectuală îmi impune, aşadar, obligaţia morală de a admite teoretic orice inovare ca un element posibil de progres, dar onestitatea mă sileşte de a recunoaşte, totuşi, că sensibilitatea nu aderează întotdeauna cu formele acceptate numai principial ca elemente necesare ale dialecticii estetice, după destine diferite: ale ideologiei, de a se dezvolta prin speculaţie şi deliberaţie, şi ale sensibilităţii, de a fi expresia unei formaţii date." [114]

Acest „duel" pe care îl mărturiseşte Lovinescu îl simţim aproape în permanenţă în tot ceea ce a scris despre poezie. Tot G. Călinescu îl semnala, odată, comentînd la apariţia *Evoluţiei poeziei lirice* pendularea prudentă între constatare dubitativă şi elogiu, chiar în capitolele vădind aderenţa cea mai deplină.

La urma urmei, dacă urmărim cu atenţie vibraţia sufletească a criticului modernist printre rîndurile sale consacrate poeziei, şi ne întrebăm ce ritmuri i-au sunat mai dulce, ce anume i-a rechemat privirea de-a lungul întregii sale vieţi, înclinăm cumva să căutăm răspunsul în şirul lung al traducerilor din poezia greacă şi latină, cu bănuiala că deliciile lecturii le-a găsit în ritmul sacadat şi în unduirea interioară a odelor şi epodelor horaţiene, a metamorfozelor lui Ovidiu, în hexametrii *Odiseei* şi ai *Eneidei*... E, poate, în acest ataşament, nedezminţit niciodată în viaţă, singura constantă a criticului, care se voia „sincronic" cu evoluţia poeziei moderne, şi poate satisfacţia maliţioasă, în care găsea consolare, după ceasurile îndelungate, petrecute în tovărăşia celor mai capricioase ipostaze ale Polymniei sburătoriste...

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IV

„Formula adevăratului roman — gen obiectiv izvorît din observație ; întrucît societatea română nu se recunoaște în oglinda lirismului sămănătorist, viitorul romanului nostru social nu va putea ieși decît din brazda Ciocoilor *lui N. Filimon.“*

Dacă în domeniul poeziei „Sburătorul“ a promovat adîncirea sferei lirismului „prin subiectivare“, prin explorarea zonelor profunde ale conștiinței și sensibilității omenești, stimulînd astfel evoluția liricii în concordanță cu cuceririle experienței poetice a secolului, în domeniul prozei a „militat în sens invers, spre *obiectivare*“, spre romanul social de largă evocare analitică a realității obiective, prin prisma *„sincronismului cu dezvoltarea vieții noastre sociale și culturale“ ;* ținînd seama de „evoluția genurilor literare,... determinată de însăși natura și de legile lor interioare“, criticul socotește că dacă în poezie modernismul a constituit o acțiune de „descătușare“ ce se cuvine apreciată, încercarea de a aplica epicii modalitatea „unei proze lirice, subiective, fanteziste, dezlegate de *«obiect»*, expresie a unei viziuni individuale“, devine „un principiu opus sensului evoluției genului, principiu pe care l-am putea numi «reacționar»“, „tinzînd împotriva sensului poeziei epice“, oricît i-am recunoaște meritul „de rafinare estetică“.[1]

În domeniul prozei ideea centrală a teoreticianului „sincronismului“ își va căpăta astfel „o aplicare literară“ directă, susținută cu zelul polemic al unor pledoarii pentru încadrarea scriitorilor în problematica

socială și morală a momentului istoric al epocii : „existența omului în afară de categoria timpului fiind o iluzie filozofică, trebuie să intrăm în timp și să ne fixăm în cronologie", spune criticul în primul articol-program — publicat în noua serie a *Sburătorului ;* a lupta pentru „noutate estetică" — explică el — înseamnă „a fi exponentul aspirațiilor estetice ale momentului istoric și a le realiza printr-un maximum de expresie..."

„Aspirațiile estetice ale momentului istoric" îl vor determina să respingă — așa cum am văzut — ideologia paseistă și conservatoare a literaturii sămănătoriste, idealizarea patriarhalismului feudal și să îi opună romanul-frescă dezvoltat „în sensul evoluției epicii în direcția obiectivizării", romanul de observație realistă a structurii reale a societății românești aflate în plină dezvoltare capitalistă ; caracterul subiectivist al prozei „în care scriitorii se văd pe sine în loc de a vedea elementele reale ale vieții sociale române", duioșia tînguitoare față de formele sociale revolute, „izvorîtă din conștiința vremelniciei și ireversibilității lumii... duce la lipsă de reacțiune, la dezarmare față de evenimente și întoarce sufletul la contemplativitate...", abate interesul „spre vechea clasă a boierimii în proces de dispariție".

Opoziția criticului față de literatura „anacronică sub raportul tendinței sociale" și potrivnice „evoluției firești a civilizației noastre" nu constituie o temă predilectă doar pentru faza teoretizării „sincronismului", caracteristică în special o dată cu apariția *Istoriei civilizației române moderne,* ci se leagă de o veche preocupare manifestată încă în primii ani de activitate, în *Pași pe nisip,* pentru epica de observație socială. Este ceea ce îl atrage, și în 1911, spre proza lui Agîrbiceanu : „neizvorînd numai din liberul joc al unor însușiri superioare, are și o menire socială" ; el observă cu regret caracterul mărginit al literaturii care, deși „superioară ca realizare tehnică", „stăruie prea mult asupra adulterului sau asupra chestiunilor sentimentale ; problemele sociale sau naționale se pun numai foarte rar". Apreciind „literatura izvorîtă din

cadrul vieții naționale", literatura care nu e „numai o plăcere intelectuală, ci și un *viaticum* spiritual", Lovinescu conchidea: „Iată pentru ce Agîrbiceanu ne era binevenit, după cum ne fusese binevenit acum cîțiva ani și poetul Octavian Goga... E o fericire că dintre acești «valahi» fără cultură, supuși biciului stăpînului, se ridică... un poet inspirat, sau cîte un povestitor viguros, lipsit poate de înțelegerea rafinată a artei, dar bun observator, puternic, sănătos, și mai presus de toate, încălzit de un nobil idealism, de o sfîntă iubire de ai săi, de cei umiliți, de cei tăcuți, cărora le dă glas să-și spună durerea." [2]

Peste doi ani, în studiul închinat „cincuantenarului romanului român", Lovinescu revine asupra însemnătății literaturii de observație socială, de data aceasta referindu-se la „romanul-frescă", la viziunea satirică asupra ascensiunii burgheziei; socotind că „punctul de plecare al romanului trebuie căutat abia în *Ciocoii* lui N. Filimon", „observator ascuțit și romancier social", criticul elogiază valoarea acestei „opere viabile"; „o frescă, neisprăvită, dar încă destul de vastă", a cărei „putere de observație este însă incontestabilă": desfășurînd „întregul tablou al acestei societăți de sfîrșit de regim, de la vodă Caragea și pînă la indivizii echivoci ce trăiau din fărîmiturile bogatului prinz fanariot", „*Ciocoii* nu se puteau integra decît într-o satiră socială." Cu „o perseverență de observator nemilos", Filimon „nu ne-a dat însă numai fresca unei epoci, ci ne-a creat și un erou reprezentativ epocilor de formațiune. Mai nerușinat, mai bogat în resurse, Dinu Păturică e actual și astăzi." El trăiește în Tănase Scatiu — observă criticul — „strănepot al lui Dinu Păturică, ciocoi nou, lustruit de jumătate de veac de civilizație". În vechilul care „ajunge stăpînitor de pămînt și reprezentant al poporului în Parlamentul țării", „fără milă față de cei mici, asupritor al plugarilor", „tiran cu ai săi și cu țăranii, dar bine văzut de prefect și de guvern, în curînd deputat, și, desigur, în a doua generație ministru", Lovinescu vede „adevărata realitate", „adevăratul erou reprezentativ al societății noastre"; el constată cu regret că, „deși acest proces

social evident a fost fixat în opere literare atît de semnificative, cum sînt *Ciocoii* şi *Tănase Scatiu,* e simptomatic totuşi că romanul social românesc s-a mărginit numai la atît : dacă din civilizaţia noastră de azi n-ar rămîne posterităţii decît puţinele romane ce avem, urmaşii şi-ar face o falsă idee despre fizionomia societăţii noastre, întrucît eroul de predilecţie al romanului românesc este *învinsul...*" Referindu-se la „eroii celor mai multe romane", inadaptabili, integraţi „apelor potolite ale vieţii de provincie", aflaţi „alături de ritmul vieţii luptătoare", „nepregătiţi pentru luptă, incapabili de acţiune, învinşi cu anticipaţie", criticul atrage atenţia asupra viziunii subiectiviste, prin prisma căreia sînt prezentaţi („nu sînt *observaţi,* ci rupţi din însuşi sufletul scriitorului", spune el) şi insistă asupra semnificaţiei pe care o poartă arivismul reprezentanţilor burgheziei, „hrăpăreţi, cu puteri proaspete", existenţa unui „număr nesfîrşit mai mare de Dinu Păturică şi de Tănase Scatiu, decît de Dan şi de Neculai Manea" ; sînt „oameni noi, aprigi la luptă, harnici, ambiţioşi, ce vor să ajungă cu orice preţ, călcînd totul în picioare, afecţii, legături sfinte, în vederea scopului suprem de a se îmbogăţi şi de a fi puternici".

Cu toate că trece uşor peste starea de spirit protestatară, degajată şi de acea literatură a „învinşilor", Lovinescu are meritul de a fi chemat la realizarea romanului izvorît din observaţia tendinţelor reprezentative ale evoluţiei societăţii româneşti, la descrierea realistă, satirică a ascensiunii unor forţe sociale care nu cunoşteau „afecţia, legăturile sfinte". „Într-o ţară însă în care Tănase Scatiu ajunge deputat sau ministru — scrie el — e firesc ca artiştii, în genere solitari şi neîncadraţi social, să fie de-a dreptul nişte *învinşi* şi neadaptaţi. Oricîte merite ar avea, deci, o astfel de literatură lirică şi personală, ea nu e nici în tradiţia, nici în formula adevăratului roman, gen obiectiv izvorît din observaţie ; întrucît societatea română nu se recunoaşte în oglinda lirismului sămănătorist, viitorul romanului nostru social nu va putea ieşi decît din brazda *Ciocoilor* lui N. Filimon." [3]

Cincuantenarul romanului românesc şi apelul la descripţia realistă a ascensiunii burgheziei sînt semnificative şi pentru evoluţia şi „revizuirea" tacită a unor opinii mai vechi ; cu doi ani în urmă — în ciclul de articole consacrate lui Duiliu Zamfirescu — atracţia criticului pentru romanul-frescă („icoana întregului neam românesc") fusese captată în focul polemicii spre afirmarea unor poziţii în contradicţie cu propriile sale simpatii istorico-sociale ; luînd apărarea scriitorului, atacat cu violenţă de către revistele şi ziarele ardelene afiliate sămănătorismului şi de către *Viaţa românească* pentru opiniile cu privire la poezia populară şi la ţărănime, emise în cunoscutul discurs de recepţie, criticul apără pe bună dreptate valoarea ciclului Comăneştenilor („operă clasică şi naţională"), dar alunecă într-o adevărată apologie a „urmaşilor acestei boierimi mijlocii cu dragoste de neam, de pămînt şi de ţărani", „o boierime pur românească", „naţională, omenoasă" [4]. Revistelor ardelene, sămănătoriste, pornite împotriva prozatorului acuzat de dispreţ faţă de ţărănime, criticul le răspunde, nu întîmplător, tocmai prin hipertrofierea acelor elemente ale *Vieţii la ţară*, specifice tezelor sămănătoriste: „A venit timpul — scrie el — să se risipească atmosfera duşmănoasă din jurul acestei opere sănătoase şi imparţiale, pătrunsă de iubire de neam, lipsită de sămănarea urei între păturile sociale, însufleţită de aceeaşi caldă simpatie pentru tot ce e bun, jos sau sus, cu un echilibru *clasic*" ; „de voieşte să se vadă într-o icoană idealizată" — scrie Lovinescu, nu fără o aluzie subtextuală la programul sămănătorist — „Ardealul e dator să se îndrepte spre opera lui Duiliu Zamfirescu" [5].

Aflate la polul opus nu numai faţă de principiile politice şi sociale, pe care le va apăra, cu mult patos, în *Istoria civilizaţiei române moderne*, dar şi faţă de întreaga sa polemică antisămănătoristă, asemenea elogii, îndreptate tocmai spre „icoana idealizată" a boierimii şi a relaţiilor sociale din lumea satului, tulburate doar de mijlocitorul ce „s-a aşternut" între boieri şi ţărănime, arendaşul, vor fi părăsite treptat, pe de o parte, datorită unghiului oarecum schimbat

prin care criticul reia peste doi ani, în *Cincuantenarul romanului românesc,* semnificația tipului social reprezentat de Tănase Scatiu și, pe de altă parte, prin amendamentele aduse mai tîrziu în mod direct textului inițial: în 1925, în volumul II al *Istoriei civilizației române moderne (Istoria forțelor reacționare),* numindu-l pe Duiliu Zamfirescu „teoreticianul aristocrației morale a descendenților boierești", Lovinescu introduce un „adaos": „Întreprinderea e naturală, cu acel adaos că boierii lui Duiliu Zamfirescu nu mai sînt o clasă și o forță socială, ci sînt simple individualități în care a supraviețuit și valoarea etică a strămoșilor"; dacă boierimea mijlocie a dat pe „autorii constituției", pe Alecsandri și Dinicu Golescu — arată criticul — boierimea, clasă socială, nu poate fi învăluită într-o lumină idealizatoare: „din sînul ei, mai ales după organizarea unei clase de mijloc, s-au ridicat și cei mai înverșunați dușmani ai transformărilor sociale" [6].* Nu se poate spune însă că în vechiul studiu polemic publicat în 1911 în *Convorbiri literare,* apărarea justificată a meritelor roman-

* Asemenea „adaosuri" judicioase pun însă și mai mult în evidență împrejurările schimbate și criteriile labile în cadrul cărora criticul scrisese articolul din 1911; gravitînd, pe atunci, în jurul *Convorbirilor literare,* Lovinescu nu a fost străin nici de eforturile junimiștilor de a atenua ecoul provocat de opiniile lui Duiliu Zamfirescu asupra poeziei populare. (Discuțiile au fost reluate de *Gazeta Transilvaniei* după doi ani de la rostirea discursului de recepție, cu prilejul publicării unei noi comunicări *Metafizica cuvintelor și estetica literară.* Stîrnise de asemenea nemulțumire articolul *Pilde bune* publicat de Duiliu Zamfirescu în același an în *Românul* (nr. 155), articol în care elogia înăbușirea pe cale armată a răscoalelor din 1907. Argumentarea în virtutea căreia criticul a săvîrșit această încercare de „reabilitare" a celui ce va rămîne un strălucit pionier al romanului românesc, s-a bizuit, după cum s-a văzut, și pe vehicularea unor teze conservatoare, menite să reamintească ziarelor și revistelor aflate sub influența lui Iorga și devenite extrem de active în campania împotriva prozatorului, concepțiile social-politice comune presei sămănătoriste și revistei junimiste; așa se explică și accentele speciale ale studiului din 1911 asupra literaturii de „armonizare socială", de „icoană idealizată" — prezentate drept merite esențiale ale scriitorului respins de revistele ardelene. *Viața românească* remarca, de altfel, că apariția articolului lui Lovinescu în *Convorbiri literare* „e o afacere de mimetism". De fapt studiul apăruse în *Convorbiri literare* după ce fusese respins de ziarul ardelean *Românul* la cererea lui N. Iorga; acesta îl somase pe V. Goldis, directorul ziarului, „să mature" redacția de autorii nedoriți care ar lua apărarea literaturii lui Duiliu Zamfirescu. După scrisori pline de justificări și dezvinovățiri

cierului nu era însoțită și de o subtextuală afinitate cu opiniile așa-zis „antițărăniste" *, cuprinse în discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu. Oare criticul care teoretizase încă în volumul de debut pretinsa „viață sufletească foarte limitată a țărănimii" nu își va găsi o confirmare a acestei dispoziții în opiniile autorului *Vieții la țară*, care se arătase convins că „sufletele simple... sînt ca neantul, fără evenimente"? În întreaga sa carieră critică, ideea va persista, fără a căpăta vreodată un rol primordial în judecarea fenomenelor literare, izbucnind din cînd în cînd în sentințe generale care vor provoca nu o dată discuții aprinse în revistele vremii.

Ceea ce predomină însă în mod consecvent orizontul criticii lovinesciene este orientarea către *romanul social*, gen obiectiv, izvorît din observația unor vaste arii ale vieții sociale ; prin această prismă, ideea se conjugă cu combaterea exclusivismului țărănesc al literaturii sămănătoriste și poporaniste și cu pledoaria pentru o literatură inspirată din mediul urban ; socotită adesea drept o simplă aplicare a uneia dintre

(unele, foarte demne, au fost publicate în *Românul*), V. Goldis îi răspunde, de data aceasta, nu prin ziar : „Cum vezi, deci, «am măturat» redacția și m-am dus la Canossa. Cred deci c-o să mă iertați" ; „...și te rog să nu mai ridici spada dumitale puternică împotriva *Românului*". Raportul era limpede : „Am întrerupt legăturile cu persoanele care nu-ți convin (vezi scrisorile publicate de I. E. Torouțiu în *Studii și documente*, VIII, p. 241—246).

* Ar merita poate o examinare mai atentă faptul că în poziția adoptată față de poezia populară Duiliu Zamfirescu se referă la varianta Alecsandri a *Mioriței* pe care o socotește în contradicție cu „combativitatea" spiritului popular. Pentru Duiliu Zamfirescu „*Miorița* lui Alecsandri ca născocire populară e o imposibilitate... Iată un flăcău voinic, trăind pe corhane cu turma sa, căruia oița bîrsană îi spune că au să-l omoare baciul ungurean și cu cel vrîncean și care, în loc să pună mîna pe bîtă și să se apere, pune mîinile pe piept și face poezii. Combativitatea și forța, forța mai cu seamă, care alcătuiesc caracterul specific al eroului baladelor nu îngăduie o asemenea purtare." [7] Aceeași poziție au adoptat-o și A. Densusianu (care a susținut autenticitatea unei alte variante, în care ciobanul nu se supune morții și se angajează într-o luptă crîncenă) și D. Caracostea, care opune și el variantei Alecsandri alte variante ; referindu-se la credința populară în „ce ți-e scris", Caracostea demonstrează că „întreg mediul epicii noastre poporane arată că această tendință nu smulge din suflete resortul omenesc de a reacționa acolo unde, ca în situația din *Miorița*, lucrul ar fi posibil". Ecoul reprobator, provocat de opiniile lui Duiliu Zamfirescu asupra poeziei populare, se cere, credem, cercetat în contextul istoric concret.

tezele principale ale sociologiei lovinesciene — apologia rolului civilizator al claselor urbane, privite ca o unitate omogenă în opoziție cu spiritul retrograd, conservator al „claselor rurale" — critica lovinesciană la adresa literaturii sămănătoriste și poporaniste se dovedește a avea, la o examinare mai puțin grăbită, implicații mult mai bogate. Lovinescu a precizat, de altfel, în repetate rînduri sensul acestei critici: „Nu e vorba de dreptul la expresie estetică a sufletului rural: el e legitim, și cîțiva din cei mai de seamă scriitori români sînt rurali; e vorba numai de ideologia produsă în jurul unei astfel de literaturi cu un ideal artistic reacționar" [8], de exaltarea „rezistenței sufletului național față de revoluția formelor sociale", de „expresia estetică a acestui suflet reacționar cu cele două caractere esențiale: dragostea de trecut și spiritul rural"; „crearea unei literaturi care, oricum s-ar prezenta sub raportul estetic, rămîne anacronică sub raportul tendinței sociale" [9] constituie ținta principală a criticii lovinesciene.

Observația se leagă și de mărginirea universului tematic al unei proze care cultivă lirismul romantismului paseist, „întorcînd spatele orașelor pentru a se uita numai la sate": „Problema nu se pune pe îndreptățirea literaturii *țărănești*, ci pe *exclusivitatea* ei. Este deci o chestie de măsură." [10] Printre rezervele judicioase la adresa ideologiei conservatoare și a „insuficienței de creație epică" a ceea ce numește el literatura „exclusivismului țărănesc", există uneori și o notă persiflantă față de preocuparea pentru „viața necăjită îndreptată cu toată încordarea spre un bun material", „goana după un trai mai bun" [11].* Ceea ce îi repugnă însă lui Lovinescu este lipsa de idei, „stigmatul primitivității", în care se menține literatura sămă-

* Meritã credem menționat faptul că în forma în care a apărut inițial textul acestui studiu, în ciclul de articole *Literatura, Publicul și Statul (Românul*, nr. 147, 7/20 iulie 1911), Lovinescu preciza cu insistență „că această credință nu știrbește de loc dragostea pentru clasele de jos, mila pentru suferințele lor, interesul sub raportul economic și politic pentru ceea ce ne-am obișnuit a numi *talpa țării*. Departe de mine gîndul acesta. Dar literatura unei țări nu trebuie să se mărginească aici."

nătoristă atunci cînd se îndreaptă spre „greutățile cotidiane ale bieților oameni necăjiți“ [12]. („Arta ce stăruie asupra manifestărilor elementare ale vieții fizice, fără ideologie“ — scrie el — este „o artă inferioară ; mărginindu-se la o astfel de lume, și reducînd pe om la jocul instinctelor oarbe, oricare i-ar fi puterea lirică, talentul sufere o degradare în calitatea sa“.) [13] Pledoaria generală a criticului pentru „intelectualizarea“ și „urbanizarea“ prozei nu ținteşte nicidecum spre promovarea unei literaturi idealizatoare, ci spre fresca de observație socială, larg cuprinzătoare, spre o „literatură națională... îmbrățișînd toate straturile sociale, oglindind nu numai nevoile celor de jos, ci și viața celor de sus, deșartă și zadarnică uneori, dar zbuciumată alteori de nobile pasiuni...“

„Nu putem, totuși, trăi literariceşte mereu în lumea haiducilor, a hoților de cai, în care se desfășoară romantismul literaturii sămănătoriste ; nu putem asculta mereu poveștile lui Moș Gheorghe, ce pufăie din lulea în «lumina scăzută» a amurgului, își drege glasul spre a începe o veche poveste de demult, lungind-o și neisprăvind-o niciodată ; nu ne putem reduce hrana sufletească numai la o astfel de literatură rudimentară, de bătrîni sfătoși, de mătuşe limbute, de «duduce» romanțioase, de boieri ce-și plimbă vidul sufletesc de ici pînă colo, sorbind din ceașca de cafea și trăgînd din lulea, pentru a scoate cîte o vorbă zadarnică din mijlocul rotocoalelor de fum. O literatură la înălțimea momentului nostru cultural trebuie să răsfrîngă și alte bătăi de inimă și alte gînduri mai înalte și alte speculații intelectuale și sentimentale ; fără a cădea în rafinare, în ceea ce unii se grăbesc a numi decadență, pentru a scăpa de remuşcări, literatura unei țări civilizate nu se poate limita la Cozma Răcoare, la poveștile mucegăite ale lui Moș Gheorghe sau ale lui cuconu Andrieș, la zugrăvirea scenelor de cîrciumă sau a dragostei Domnicăi cu popa satului, la aventurile logofeților galanți...“ [14] Criticul cerea scriitorilor „să înțeleagă că ceea ce fac nu e îndestulător“ ... „și că se așteaptă de la ei să iasă la lumina drumului larg ce duce pe culmi“, să se înalțe „și în lumea

minții, a inteligenței, în lumea ideilor", în spiritul cărora evoluează societatea: „După cum Anteu își trăgea puterile lui din atingerea cu pămîntul, tot așa și literatura trebuie să rămînă în prelunga atingere cu *viața* schimbătoare" [15]. Universul social și psihologic al literaturii nu se putea reduce la nivelul „ideologiei mișcărilor ce nu țin seama de evoluție, ci vor să se mențină pe loc". Răul principal se află, după părerea lui Lovinescu, în vulnerabilitatea viziunii acestei literaturi, în sărăcia orizontului ei de idei; el îi opune exemplul „instructiv" al realismului critic rus: prin „Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol și alții, Rusia a ajuns la o literatură esențial urbană, al cărei erou tipic e intelectualul frămîntat de probleme sociale, agitatorul revoluționar, vizionarul sau ideologul preocupat de chestiuni morale și religioase, într-un cuvînt, un om cu o altă viață sufletească decît cea a cuconului Gheorghieș sau a cuconului Andrieș; cînd, totuși, apar și acești boiernași, cu neantul vieții lor intelectuale și cu micile manii și deprinderi ale unei epoci în proces de dizolvare, ei sînt fixați prin pana satirică a lui Gogol din *Suflete moarte*, și nu prin sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni..." [16]. De altfel, în repetate rînduri, în fața evocării duioase a atmosferei patriarhale a trecutului, a „micii boierimi glorioase", criticul amintește „vigoarea... lui Gogol din *Suflete moarte*, în zugrăvirea boiernașilor, retrași în bîrlogul feudal al moșiilor lor, refractari față de civilizație, bănuitori față de oricine, afară de șiretul cumpărător de suflete moarte, ce le aducea putința unui cîștig neașteptat" [17].

Stabilind „note diferențiale" în literatura sămănătoristă a diferitelor regiuni ale țării, Lovinescu procedează la o adevărată inventariere a atmosferei, a tipurilor și procedeelor unei proze minore, reconstituind orizontul sufocant, „materialul static și inexpresiv" al istorioarelor mărunte aflate la periferia problemelor vieții. În paginile consacrate lui Ion Adam, Ion Ciocîrlan, Ion Dragoslav, Corneliu Moldovanu, Sandu Aldea, M. Chirițescu, Vasile Pop, I. Chiru-Nanov, N. Pora etc., etc., etc. se concentrează o ca-

nonadă strivitoare, declanşată exclusiv prin simpla citare a ticurilor caracteristice vorbăriei vide, nesfîrşite a eroilor confecţionaţi din clişee, la care alătură, uneori, contrastul caracterizării elogioase a lui N. Iorga sau M. Dragomirescu ; Lovinescu excelează în arta de a demonstra mediocritatea şi banalitatea unei literaturi care nu avea să lase vreo lumină în urma ei : efectul e obţinut prin selectarea elementelor caracterizante din imensitatea hectarelor înţelenite ale unei producţii extrem de vaste şi hibride : adeseori, aproape nici unul dintre epitetele demonstraţiei nu aparţine criticului : elemente extrase din însuşi corpul „istorioarelor", inoculate homeopatic în desfăşurarea „obiectivă" a relatării, se dovedesc încărcate cu o adevărată forţă explozivă. [18]

Demonstrarea decadenţei artistice şi a sărăciei de idei a prozei sămănătoriste ocupă o bună parte din *Istoria mişcării „Sămănătorului"*, din *Evoluţia prozei literare* şi este unul dintre marile merite ale criticului de a fi realizat prima cercetare minuţioasă a acestui fenomen ; ceea ce domină întreaga critică antisămănătoristă a lui Lovinescu este respingerea viziunii ideologice şi artistice a sămănătorismului, refuzul lirismului paseist şi al ataşamentului „duios" pentru formele sociale revolute ; în această *atitudine*, şi nu numai în materialul exclusiv rural al inspiraţiei, vede criticul „principalul obstacol întîlnit de literatura noastră epică în dezvoltarea spre ţelurile sale fireşti". Redus „la «lirism» şi numai în al doilea rînd la «ruralism»", sămănătorismul a trebuit să întîmpine — arată criticul — „nu numai o reacţiune critică, ci şi o reculegere estetică" .[19]

O dată cu apariţia lui *Ion*, consecvenţa precizărilor în legătură cu necesitatea evoluţiei prozei româneşti „de la subiect la obiect", spre romanul social de observaţie realistă, se verifică în practică : Lovinescu a fost primul critic care a salutat în epopeea ţărănească a lui Rebreanu „o realizare definitivă", „o dată istorică" în „procesul de obiectivare a literaturii noastre epice". Subiectul „ţărănesc" al cărţii nu-l împiedică să observe „această mare putere de creaţie

obiectivă", pe care „a realizat-o strălucit d. Rebreanu" ; „cu toate că materialul operei sale e *rural*, se deosebește esențial, pînă la antinomie, de sămănătorismul liric". [20]

În decembrie 1920 *Sburătorul* salută, într-un ciclu de articole, „adevăratul roman, realist prin metodă și epic prin amploarea planului", care „se fixează în sfîrșit prin *Ion* al d-lui Rebreanu". Ceea ce „tendința agresivă și lirismul romantic" al sămănătorismului „n-au reușit să ne dea — scrie criticul — ne-a dat realismul viguros al d-lui Rebreanu, epopeea țărănimii noastre prinsă în celula vieții unui sat ardelean". [21] Ca altădată, în comentarea lui Agîrbiceanu, criticul exclamă cu satisfacție : „Unei literaturi care abia acum începe să se înfiripe în elaborațiuni mai subtile... e o fericire că i s-a pus substrucția solidă a acestei epopei țărănești". În romanul lui Rebreanu Lovinescu vede „nu numai un popas, ci și o realizare definitivă", fără de care nu și-ar găsi justificare nici literatura de analiză psihologică, „vehiculată prin complicate procedee de analiză și de stil" : „Pentru a justifica trepidația nervoasă, dezordonata bogăție de senzații, incomparabila putere de analiză, exuberanța lirică, febrilitatea intelectuală a literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu — de pildă — trebuia să arătăm alături blocul granitic, rud dar solid al lui *Ion*" [22].

„Epopeea țărănimii noastre, prinsă în celula vieții unui sat ardelean", a trezit o reacție extrem de violentă în rîndul criticii sămănătoriste. (Iorga avea să respingă indignat „romanul cu optzeci de personagii, cu violuri și omoruri, cu toate manifestațiile brutei", dominat de „același realism de o sălbatică autenticitate" [23]) ; cartea a fost întîmpinată fără entuziasm, cu multe rezerve și de Ibrăileanu. („D. Rebreanu redă bine lumea reală, transformînd-o, desigur, ca orice om, conform cu sufletul său, dar nu o transformă îndeajuns de personal, nu creează o *altă* lume alături de cea reală. Și apoi lumea lui, așa cît este de transfigurată, e ternă, e cam otova, fără reliefuri, fără accidente surprinză-

toare și încîntătoare pentru ochi și pentru suflet. E prea *realist* ca să întrebuințăm un cuvînt care exprimă și acest deficit, și, într-un sens, despăgubirea de acest deficit..." [24]) Lovinescu a avut meritul deosebit de a fi înțeles *valoarea și specificul artei realiste* a lui Rebreanu, demonstrînd, pentru prima dată, cu o rigoare și o putere de pătrundere inegalată atunci de vreun alt critic, *de ce* tocmai realismul romanului atît de disputat îl deosebește *esențial, „pînă la antinomie"*, de lirismul idealizant al sămănătorismului ; *de ce* lupta pentru *obiectivarea* literaturii nu înseamnă condamnarea literaturii inspirate din viața țărănimii : „Apariția lui *Ion* — scrie criticul — rezolvă o problemă și curmă o controversă. În cele mai multe conștiinți, sămănătorismul se confunda cu țărănismul, și lupta împotriva lui, cu lupta împotriva excesului țărănesc în literatură. Pusă în acest plan, problema putea fi discutabilă la un popor cu o bază rurală atît de largă și cu o literatură autentică de inspirație folclorică, în care sămănătorismul părea singura expresie posibilă a realităților naționale în lupta cu utopiile modernismului. Problema se pune însă altfel : lupta împotriva sămănătorismului nu avea decît incidental ca obiectiv «țărănismul» sau «opincărismul», cum se spunea pe atunci, pe cînd, în realitate, ea se îndrepta fie împotriva atitudinii și tendinței, fie împotriva lirismului : concepută astfel, lupta ar fi fost îndreptățită, oricare ar fi fost materialul de inspirație a sămănătorismului, deoarece nu avea în vedere materialul, ci felul tratării lui. Apariția lui *Ion* a făcut și mai evidentă această distincție : aprobarea cu care a fost primit de cei mai cunoscuți antisămănătoriști a dovedit că nu s-a pus niciodată în discuție dreptul unei categorii sociale, și încă al unei categorii atît de numeroase, de a fi reprezentată estetic, ci numai metodele. Pornind de la același material țărănesc, *Ion* reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă, și față de etnicismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice." [25]

Este locul să ne oprim asupra acestei noțiuni de „obiectivare", atît de des folosită de Lovinescu, în opoziție cu „tendința agresivă și lirismul romantic" al sămănătorismului. Nu o dată, formula, izolată de contextul întregii demonstrații, a fost asimilată cu *obiectivismul,* cu îndemnul la apatia somnolentă în fața oricărui criteriu etic ; iar „impasibilitatea neclintită" și „suprema indiferență", remarcate la Rebreanu, au constituit pentru unii un indiciu că Lovinescu ar fi admirat în *Ion* o pretinsă indiferență etică, socială.

Asimilarea ni se pare lipsită de temei ; Lovinescu nu a fost desigur un pasionat al literaturii agitate de idealuri revoluționare, întreaga lui structură era refractară unui asemenea spirit ; dar promovarea consecventă a principiului *obiectivării prozei epice* nu poate fi asimilată în mod simplist cu respingerea tendinței în literatură ; prin această noțiune el înțelegea cu totul altceva : cînd salută în „epopeea țărănimii noastre" „acea obiectivitate fundamentală care o scoate din inferioritatea literaturii de luptă, înălțînd-o pe treapta unei creații fără cauze eficiente și finale vizibile" [26], Lovinescu se referă, în mod evident, la capacitatea scriitorului de a anima, „prin lărgirea concepției și prin vigoarea constructivă de adunător de materialuri pentru piramide faraonice", o lume întreagă „prinsă în celula vieții unui sat ardelean", ai cărei eroi „atît de numeroși și de individualizați... se *desfășoară din imboldul resortului lor intern" ;* cînd laudă „impasibilitatea neclintită" a scriitorului, care nu își vădește „nici o atitudine" în mînuirea eroului său, el explică fără echivoc : „E o forță ce se destinde prin *virtutea legilor ei interioare* (s. n.). Scriitorul n-o frînează, nici n-o accelerează ; *nicăieri nu simțim opera unei mîini febrile"* [27] (s.n.) „Ai impresia — scrie el — unei lumi reale, mobile, care trăiește prin sine după principii interioare și fatale și fără o finalitate demonstrativă." [28] Prin aceste precizări („fără o finalitate demonstrativă", „fără cauze eficiente și finale vizibile"), criticul indică nu o pretinsă indiferență morală, ci forța epică a creatorului, care a dat viață și mișcare unei lumi, fără retorism, fără ca intervenția

regizorului să se simtă „îndărătul scenei ce se joacă". Atunci cînd explică „ceea ce e Rebreanu pentru literatura epică" — în comparaţia dintre Brăescu şi Rebreanu — Lovinescu precizează foarte clar, elogiind capacitatea scriitorului, care „reflectează cu maximum de imparţialitate posibilă" : „Lipsa de atitudine, după cum am mai spus, ar putea părea paradoxală într-un gen literar ce presupune o atitudine. Ascunsă în felul de agregare a materialului, ea rămîne însă interioară. Trăind în fiecare mişcare a fantoşelor sale, regizorul nu se simte îndărătul scenei ce se joacă... Din verbală şi retorică, pasiunea observatorului se întrupează în fiinţe vii." [29] Ideea e frecventă în tot ce scrie Lovinescu, începînd cu primii ani de activitate critică ; în acelaşi spirit îi aminteşte el lui Goga „vechea povaţă a lui Goethe" : *„Bilde Künstler, rede nicht"*, atunci cînd i se pare că declaraţiile retorice ale poetului umbresc frumuseţea rîndurilor animate de „o caldă suflare patriotică, fără declamaţie" [30].

Nu e cazul să mai amintim aici celebra scrisoare a lui Engels către Mina Kauţki, prin citarea căreia se stabilesc uneori apropieri cu totul nedorite între poli care se exclud şi „scot scîntei", „doar la simpla lor asociere în frază" — cum remarca cineva pe bună dreptate. Fără a supralicita deci semnificaţia tezei lovinesciene cu privire la „obiectivarea poeziei epice", se cuvine însă să îi reconstituim conţinutul, pentru a putea înţelege ponderea pe care o are în cadrul concepţiei criticului despre evoluţia *de fond* a prozei, în primul rînd de la subiect la obiect şi în al doilea rînd de la rural la urban. [31] Lovinescu insistă asupra acestei „duble evoluţii de importanţă inegală". În această lumină, pledoaria pentru cultivarea prozei urbane, a specificului orăşenesc ne apare nu ca un apel la descripţia idealizatoare a burgheziei orăşeneşti, ci ca un element subordonat, un factor secundar, în cadrul principiului fundamental postulat de critica lovinesciană în domeniul prozei, şi anume, obiectivarea, epicizarea prozei, saturată de lirismul sămănătorist, observaţia realistă „nu a unei porţiuni de viaţă, limitată la o anecdotă, ci a unui vast panou curgător de fapte

învălmășite... care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei" [32], operînd o secțiune în toate straturile societății („viața socială... în întreaga ei stratificație"). În acest sens, criticul era îndreptățit să conchidă că dacă „literatura urbană deschide noi și bogate perspective", dacă „urbanismul impune totuși o lume nouă cu probleme noi, de o psihologie mai complexă, și oricît ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine *psihologia*", aceasta nu înseamnă că obiectul inspirației conferă, în sine, vreo „calificație estetică" ; factorul esențial, hotărîtor rămîne *atitudinea* scriitorului față de acest obiect. „Prezența *urbanului,* e de prisos să mai amintim — spune Lovinescu — nu aduce prin sine nici o calificație estetică" ; „...nu despre acest «material prim», a cărui problemă rămîne, după cum am mai spus, tot secundară, este vorba aici, ci despre atitudinea scriitorului față de dînsul, de o importanță mult mai mare" [33].

În virtutea acestui principiu, criticul va socoti apariția lui *Ion* „o dată în istoria literaturii române contemporane", „prima mare creație obiectivă", va lua apărarea epopeii țărănești a lui Rebreanu în fața reproșurilor aduse de „esteții, adică cioplitorii cuvîntului izolat", care i-au contestat valoarea „luînd ca motiv stilul cenușiu, șters și cel mai adese plat al scriitorului" ; „cu această «platitudine stilistică» și cu această aglomerare de materialuri, d. Rebreanu a ridicat cele mai mari construcții epice din literatura noastră pe care «modernismul liric» nu le putea nici măcar înțelege" [34].

În virtutea acestui principiu, Lovinescu va aprecia la scara lor reală romane ca *Ciuleandra* și *Jar,* în ciuda caracterului citadin al temei („lăsînd la o parte *Ciuleandra* și *Jar,* două romane citadine fără strălucire"), și va saluta momentul în care „Rebreanu și-a reluat în *Răscoala* firul marii creații epice pornit cu *Ion*" : „tot ce privește răscoala în sine — scria el — vădește aceeași magistrală putere de evocare realistă, aceeași destoinicie a mînuirii maselor, care fac din L. Rebreanu cel mai mare creator epic al literaturii noastre" [35].

În virtutea acestui principiu, Lovinescu va înțelege specificul artei prozatorului „lipsită de latura speculativă", în *Ion,* unde „a întrebuințat într-o măsură oarecare simplificarea artei clasice, reducîndu-l la instinctul principal", „prin îngrămădirea de imponderabile" [36], și în *Pădurea spînzuraților,* „cel mai bun roman psihologic român, în sensul studierii evolutive a unui singur caz de conștiință, studiu metodic alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adîncurile inconștientului". Împotriva celor care susțineau pretinsa incapacitate de analiză psihologică a lui Rebreanu, Lovinescu remarcă „fuga scriitorului de procedeul mecanic și simplificator și nevoia lui de creator obiectiv de a se implînta în realitatea totdeauna complicată, și nu fără contradicție" [37].

*

Orientarea *Sburătorului* spre proza „de obiectivare epică" înscrie un capitol special o dată cu literatura Hortensiei Papadat-Bengescu ; de data aceasta — spre deosebire de romanele lui Rebreanu — o bună parte din tot ce a scris autoarea ciclului *Halippa* a fost citită în cadrul cenaclului lovinescian, i-a absorbit influența și a fost socotită reprezentativă pentru întruchiparea ideilor criticului în domeniul prozei. După volumul de debut închinat „cenaclului literar *Viața românească*", multe dintre cărțile scriitoarei poartă drept „închinare" această mărturisire : „Acest roman s-a citit pe măsură ce a fost scris și a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în ședințele literare ale cenaclului «Sburătorul»". Lovinescu, la rîndul său, considera, nu fără mîndrie, că orientarea „Sburătorului" spre „obiectivare" și urbanizarea prozei „au determinat probabil și evoluția d-nei Hortensia Papadat-Bengescu de la lirismul și impresionismul *Apelor adînci* sau ale *Femeii în fața oglinzii* la creația obiectivă din *Concert din muzică de Bach*" [38].

Într-adevăr, după debutul din *Viața românească* (1913) cu schițele adunate apoi în volumul *Ape adînci,*

dominate de „elanuri lirice şi mici extaze", procesul destul de lent al evoluţiei Hortensiei Papadat-Bengescu spre proza de observaţie realistă coincide cu anii în care începe să frecventeze cenaclul lovinescian. În capitolele din *Balaurul*, apărute în 1919, în *Sburătorul* şi în *Însemnări literare* este evidentă această fază de tranziţie, care se reflectă chiar şi în cultivarea paralelă a două reviste aflate în polemică aprinsă. Cu timpul, ataşamentul pentru cenaclul „Sburătorul" se manifestă şi prin întreruperea colaborării la revistele ieşene (nu însă şi a legăturilor personale, de amiciţie literară cu mulţi dintre scriitorii grupaţi în jurul *Vieţii româneşti*, şi în primul rînd cu Ibrăileanu).

Evoluţia scriitoarei sub influenţa „Sburătorului" i-a fost evident salutară, în ciuda faptului că cercul *Vieţii româneşti* va contesta oportunitatea orientării ei spre „romanul psihologic obiectiv" şi va considera faza anterioară a introspecţiei lirice, expresia cea mai reuşită a talentului celei care îşi făcuse debutul în paginile revistei ieşene ; „pentru unii auditori momentul cel mai interesant al concertului — comenta cu ironie Lovinescu — stă în acordarea instrumentelor". Independent de opiniile evident partizane ale celor două cercuri — primul, avînd marele merit de a fi descoperit şi de a fi înlesnit ieşirea din anonimat a prozatoarei, al doilea, de a-i fi orientat maturizarea artistică — G. Călinescu a recunoscut „perimarea operei prime", „cu neputinţă de recitit" („pagini de jurnal vaporoase, inconsistente") şi valoarea ciclului ulterior, „pentru unghiul din care îşi porneşte observaţia, pentru nivelul estetic, teoretic" [39].

Ce a însemnat critica lovinesciană în săvîrşirea acestui proces, ce rol a avut în cariera scriitoarei prietenia literară pe care i-a purtat-o întreaga viaţă criticul „Sburătorului", asemenea elemente au o însemnătate deosebită pentru înţelegerea contribuţiei lui Eugen Lovinescu la dezvoltarea romanului românesc. Dar înainte de a ne opri asupra lor, se cuvine să arătăm că evoluţia Hortensiei Papadat-Bengescu nu se datoreşte, în mod exclusiv, influenţei „Sburătorului", aşa cum afirmă, în repetate rînduri, Lovi-

nescu ; după părerea criticului, „unul din cele mai mari merite ale «Sburătorului»“ este acela de a fi înțeles „adevărata vocație literară a scriitoarei“, „de a o fi simțit și de a o fi abătut de la impresionismul liric exclusiv al debutului spre literatura de observație și spre creația epică“ [40]. Și, cu toate acestea, cel care a înțeles primul „adevărata vocație literară“ a Hortensiei Papadat-Bengescu și a îndemnat-o spre epica obiectivă, de observație, sfătuind-o să părăsească impresionismul liric, a fost Ibrăileanu, criticul „Sburătorului“ avînd meritul de a-i fi *continuat* acțiunea, și nicidecum de a-i fi contrazis direcția către care și-a exercitat influența asupra prozatoarei. Mărturisirile cuprinse în corespondența trimisă de Hortensia Papadat-Bengescu lui Ibrăileanu în primii ani ai colaborării la *Viața românească* (scrisori cuprinse în *Corespondența către Ibrăileanu,* pusă la dispoziția Bibliotecii centrale universitare din Iași de Gh. Agavriloaiei) sînt revelatoare în această privință ; referindu-se la „unul din volumele criticilor dv.“ (scrisoarea e datată 5.I.1914), discipola de atunci a lui Ibrăileanu scrie : „Am citit acolo părerea d-tale că o lucrare nu are valoare reală și durabilă decît cînd e absolut obiectivă, cînd scriitorul a avut facultatea ca anihilîndu-se, dezbrăcîndu-se complet sau pe cît posibil de el singur, să concretizeze sufletul sau fizionomia, peisagiul unei epoci sau unui mediu, sau unui colț cît de mic de lume. Aveți desigur dreptate... ; am simțit un cui foarte neplăcut în inimă, cum să explic ! — tocmai așa cum fiind lăsată de la D-zeu bălană, ai auzi pe cineva spunînd deslușit : «Mie nu-mi plac decît femeile brune». Scriam și eu puțin, începusem, dar nimic din ce exista nu mă interesa decît în raport cu mine, decît după ce s-a scăldat întîi în întregime în apa sufletului meu...

A fost scurtă durerea mea că puținul ce aș putea scrie e predestinat morții și uitării, simt bine efemerul și fragilitatea muncii mele și ce fac îmi pare călător și șters, ca și cum aș scri pe apă...

De obicei, sînt cam arbitrară, tac, cedez, dar nu mă conving ușor. De rîndul acesta am simțit ambiția

violentă de a încerca şi eu să fac ceva care să vă placă ; m-a preocupat mult ideea asta şi am aşternut o schiţă, un mic portret pe vreo două pagini.

Am scris unic pentru d-voastră.

Dacă le voi lucra mai tîrziu, şi dacă va merita să vadă lumina, fiindcă eu prevăd că va fi slab scris, deoarece de dragul de a vă place am ieşit din genul meu... voi cere permisiunea să scriu în urma titlului «D-lui Ibrăileanu», fiindcă d-voastră singur veţi fi de vină că am comis aceste pagini în afară de puterile mele."

O altă scrisoare, trimisă în acelaşi an, se referă direct la îndrumările redacţiei : „Cînd revista mi-a spus la început : «Îndrumaţi-vă spre roman», cu toată dragostea pentru revistă, nu puteam, nici vream, face altceva decît, cum bine mi-aţi spus, ce ştiam face..." O lungă confesiune dezvăluie frămîntările şi roadele încercărilor din această perioadă : „...De cînd nu ne-am văzut, am lucrat, am muncit, cu îndemn luat din încurajările d-tră, cu gîndul şi plăcerea de a vă satisface. Nevoia de a scrie mai lung va schimba fortamente forma concepţiei şi a stilului meu pînă într-o măsură şi variind pe subiecte... Cea mai nouă întîmplare a mea e că m-am trezit într-o dimineaţă, deunăzi, cu un capitol de roman, ba chiar de la sfîrşitul unui roman, al cărui început nu-l cunoşteam, dar probabil se pregătea undeva înăuntru..." [41]

Tot în 1914, deci numai la un an după debutul în paginile *Vieţii româneşti,* scriitoarea îi comunica lui Ibrăileanu satisfacţia şi „puterea de convingere" pe care le găsise în sfaturile lui, chiar dacă intenţia criticului de a veni să discute cu ea nu s-a putut realiza : „Eraţi să veniţi la Focşani ?... Voiaţi să mă luminaţi asupra modului d-tră de a concepe obiectivismul. Socotiţi că vorbele sînt mai convingătoare. Fiindcă nu aţi venit să mă convingeţi cu vorbe, pe cînd puterea de convingere a scrisului am încercat-o" ; „în micile lucrări obiective ce eventual aş încerca — scrie ea — ca să-mi dau mîna, pentru mai tîrziu, ţinînd seama de mica greutate ce întîmpin, mă veţi începe şi pe

mine de la un 6 oarecare. Nu de notă mă tulbur, de decepția ce v-aș putea da." [42]

Mărturiile romancierei sînt concludente ; nu tot ceea ce apare la suprafața vieții literare, în focul polemicilor și al adversității de grup, drept opoziție ireductibilă de principii, acoperă în realitate, întotdeauna, un fond divergent. Fără a minimaliza în nici un chip rolul „Sburătorului", aprecierile exclusiviste ale lui Lovinescu se cer însă privite cu circumspecție ; ideea obiectivării prozei epice, teoretizată și propagată ca un principiu director de-a lungul întregii existențe a „Sburătorului", orientarea perseverentă a Hortensiei Papadat-Bengescu spre romanul de observație, spre creația epică, s-au impus și au exercitat o mare influență în viața literară a vremii, datorită, în primul rînd, activității intense și multilaterale a lui Eugen Lovinescu, șef de cenaclu, critic, conducător de revistă ; dacă în desfășurarea proteică a acestei activități conducătorul „Sburătorului" și-a dezvoltat ideea în lupta cu adversitatea reală a tendințelor literaturii sămănătoriste, el a trecut însă uneori peste contribuții anterioare (se poate, în cazul de față, să nu le fi cunoscut ?), sugerînd relații de adversitate acolo unde, de fapt, dezvolta o orientare declanșată cu ani în urmă, sub influența criticii și a sfaturilor directe ale lui Ibrăileanu. Nu e mai puțin adevărat că atitudinea *Vieții românești*, devenită treptat, în mod public, ostilă noii orientări a prozatoarei spre romanul de observație, în ciuda îndemnului pe care i-l adresase cu ani în urmă — „îndreptați-vă spre roman" — a favorizat această falsă imagine a unei cotituri neașteptate, petrecute sub influența unei orientări greșite, în contradicție cu faza lirismului de introspecție, înflorită sub îndrumarea cercului literar de la Iași.

Lovinescu relua, de altfel, unele dintre observațiile lui Ibrăileanu, care salutase originalitatea și forța analitică a acestui scris „eminamente feminin". Dar, în opoziție cu literatura feminină, „de umbră și de șoaptă", Lovinescu relevă natura specifică, lucidă, analitică, a personalității artistice a Hortensiei Papadat-

Bengescu ; ea aduce — arată criticul — „în mijlocul unei literaturi oarecum rituale, mai mult suspinată decît afirmată", „o notă de francă senzualitate, de exaltare păgînă împinsă pînă la narcisism, şi de dorinţă inutil strigată. Din locul ei obscur, eroina tipică a scriitoarei ne apare dintr-o dată în rama zăbrelelor, mistuită de nostalgii himerice, umplînd văzduhul cu imaginile simţurilor, aşteptînd momentul unei evadări nerealizabile, şi după ce a ocolit universul cu dorul, resemnîndu-se în colţul său de inacţiune..." „Nimeni n-a proiectat în literatura noastră o lumină mai orbitoare asupra sufletului feminin ca această scriitoare sub a cărei privire bătaia inimii se descompune ca mecanismul unui ceasornic în jocul liber al roţilor." [43]

De fapt, în literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, inclusiv în schiţele de introspecţie lirică, Lovinescu vedea o încercare în direcţia realizării uneia dintre vechile doleanţe, postulate cu consecvenţă de-a lungul carierei sale, începînd cu volumele de debut din 1906 : cultivarea unei proze analitice, dedicate sondajului psihologic, proceselor de conştiinţă, orientarea prozatorilor spre „preocupările intelectuale şi jocul oricărei psihologii mai complexe" ; atracţia către creaţia prin excelenţă analitică — romanul axat pe reflectarea multilaterală a dinamicii sufleteşti, a psihologiei individuale, unice, văzute ca celula vie a unui mediu social, cu încrengătura infinitelor nuanţe ale trăirilor morale, intelectuale — constituie o cucerire estetică fundamentală a literaturii moderne şi este unul dintre marile merite ale lui Lovinescu de a o fi menţinut în centrul atenţiei vieţii literare româneşti. Obiectiv permanent al criticii lovinesciene, ideea a fost slujită, nu fără erori, aşa cum vom vedea, de o capacitate analitică în stare să distingă liniile de forţă ale evoluţiei genului.

Criticul aprecia în literatura Hortensiei Papadat-Bengescu „fuziunea lirismului cu spiritul analitic", impunînd atenţiei originalitatea scriitoarei „din rasa stendhaliană a analiştilor, ce-şi măresc viaţa sentimentală prin colaboraţia analizei. Rar — şi la noi unic — fenomenul constituie o originalitate" ; lirismul,

spune în continuare Lovinescu, „nu rămîne în faza simplei exaltări, nu e numai extaz sau imprecație", „nu e numai o forță elementară și inconștientă. El vine dintr-o sensibilitate vibrantă și dintr-o bogăție de impresii ce se succed grăbit ; oricît ar fi de grabnică succesiunea, în crupa senzației stă înfipt, sigur de sine, spiritul analitic, care o conduce, o amplifică, îi înregistrează minuțios traiectoria și, după mistuirea finală, îi perpetuează amintirea. Asocierea celor două forțe contradictorii, emoțiunea și analiza dau, așadar, literaturii scriitoarei un caracter patetic de luptă și fac din fiecare pagină o bucată de lavă, în care s-a solidificat, după multă trudă, forma unui sentiment." Această putere de analiză, arată Lovinescu, „scoate literatura scriitoarei din romantismul și subiectivismul obișnuit al literaturii feminine" : „Pasiunea este însoțită de interesul științific al cunoașterii prin disecarea sentimentelor pînă în aderențele lor ultime". Deși investigația psihologică a primelor schițe se săvîrșește asupra unui material „exclusiv feminin", atitudinea scriitoarei rămîne „bărbătească, fără sentimentalism, fără duioșie, fără simpatie chiar", „cu eliminarea dulcegăriei, prin procedee riguros științifice, ceea ce-i constituie o notă diferențială față de întreaga literatură feminină" [44].

Persistența „reziduurilor lirismului" în faza de creație obiectivă marcată de primele romane din ciclul *Halippa* este observată cu rezerve critice repetate : în „viziunea și comentariul liric al lui Mini" din *Fecioarele despletite*, criticul identifică „prezența inutilă a scriitoarei" [45], iar „insuficiența tehnicii obiective", supărătoare și în *Concert din muzică de Bach*, „se trădează prin conversația lui Mini, a «bunei» Lina și a lui Nory" [46].

Lovinescu salută însă în opera de maturitate a scriitoarei un proces ireversibil de obiectivare, dominat de „darul observației și puterea de creație", de „aptitudinea spontană de a evoca sumar stări de conștiință, de a schița siluete, caracterizări și mai ales de a împrăștia dintr-o dată fluidul misterios al vieții" ; degajată din lianele introspecției, metoda prozatoarei

se leagă de data aceasta „de cea a marilor creatori de viață". *Concertul din muzică de Bach* constituie „o deschidere de drum prin viața intensă, puterea de analiză intelectuală și chiar ordonanța compoziției"; cu asemenea virtuți, romanul înscrie o dată, „creează definitiv un gen", „în procesul mult discutat al urbanizării literaturii noastre": este „o afirmație definitivă" — notează criticul — prin care începe „o nouă literatură română", izvorîtă din viziunea epică larg cuprinzătoare a structurii dinamice a vieții burgheziei urbane: „Sub ochii noștri se înfăptuiește o mare frescă a vieții noastre orășenești, unde toate straturile sociale sînt reprezentate, de la acel Lică Trubadurul, crai de mahala în care germinează virtualitățile ascensiunilor fulgerătoare, și pînă la prințul Maxențiu, floarea de seră a unei rase istovite, între care nimic nu-i lăsat la o parte, nici intelectualitatea, nici senzualitatea, nici arta (cu gravele emoții ale concertului), nici forțele instinctuale, nici patologia, nici virtuțile burgheze, nici feminismul, într-un cuvînt, nimic din tot ce constituie complexitatea unei vieți chinuite de atîtea nevoi și aspirații" [47].

Este interesant de observat că în analiza acestui proces lent de obiectivare, de constituire a unei epici de observație realistă, Lovinescu se oprește cu precădere nu atît asupra primelor romane din ciclul *Halippa,* considerate totuși „pietre de temelie ale unei mari clădiri viitoare", cît asupra unui moment anterior, care frînge „firul inspirației subiective" în mijlocul fazei „panlirice": *Bătrînul.* Situată în centrul atenției, în capitolul consacrat scriitoarei în prima ediție a ciclului de *Critice,* drama Hortensiei Papadat-Bengescu rămîne un pivot central al observației și după apariția primelor romane din ciclul *Halippa,* în fragmentul din *Istoria literaturii române contemporane.* Criticul este frapat de viziunea socială deosebită a acestei drame, de virulența negației aruncate asupra unei lumi strîmbe, căreia i se opune — singurul caz din întreaga literatură a scriitoarei — o întruchipare a unor idealuri superioare. „O ființă vie a intrat în literatura noastră prin apariția lui Luca Delescu — a

«bătrînului»", „în jurul căruia omenirea cealaltă mișună, meschină și inutilă" [48], scria criticul la apariția piesei ; „izbește o putere de observație atît de aprigă" — spunea el — „la o scriitoare deprinsă numai în analiza subiectivă a fenomenului iubirii, și pentru care lumea de afară părea fără realitate. Eroii dramei alcătuiesc o mică lume de aprigi interese, de clevetire și de ură", „haită ce mîrîie, dar nu mușcă", în care guvernează „ambiția și spiritul dominator ce nu respectă nimic, stîrpiciunea sufletească, viținl și frivolitatea", individul „înzestrat cu talent și ambiție politică", „lucid, feroce, fără scrupule". Sînt „strîmbe crîmpeie de natură omenească, degenerați rafinați ai civilizației, sau simpli calibani părăși, aventurieri lipsiți de simțul moral sau numai imbecili" [49], printre care sufletele „liliale" se ofilesc sau se autoclaustrează, în care iubirea nu poate înflori, ci numai „strîmbătura dragostei" ; dar în această „sumbră galerie" luminează „strălucita intelectualitate a «bătrînului»", savantul care, „din întunericul laboratorului, răspîndește lumina", „împrăștie belșugul unei adînci vieți interioare" ; în puritatea morală a personajului criticul vede „un simbol al unei umanități superioare", „în care se zbat posibilitățile de mîine". [50] Pentru Lovinescu, *Bătrînul* reprezintă „o nobilă concepție de viață închinată muncii", „un individ prins în cătușa unei tragice celule și a unor contingențe jignitoare", „un creier puternic organizat, cu un fel original de a vedea, incisiv", un suflet înăbușit în climatul irespirabil al trivialității și josniciei.

Prețuirea criticului s-a îndreptat, evident, spre una dintre lucrările cele mai interesante ale scriitoarei, rămase însă în mod inexplicabil pînă astăzi în afara atenției, spre drama psihologică în care sondajul conștiinței, al lumii interioare, se săvîrșește în virtutea unei finalități sociale, etice bine determinate, în cadrul unei înfruntări ireductibile între concepții de viață și lumi deosebite. Înainte de a se opri o dată cu ciclul romanelor, la înregistrarea distantă, lucidă a unei lumi dezumanizate, departe de orice rază de lumină, văzute din interior, cu ostilitate rece, viziunea artistică a

scriitoarei a germinat acest moment deosebit, în care vigoarea negării şi a detaşării se ridică pe un plan etic superior, prin întruchiparea puternică a aspiraţiei spre o umanitate învestită cu valorile conferite de etica muncii ; Bătrînul are pasiunea nobilă a *creaţiei*, a strădaniei utile, în opoziţie cu lumea meschină, parazitară din jur, descompusă prin inacţiune, inexistentă prin nimicnicia orizontului.

Romanele Hortensiei Papadat-Bengescu întrerup, oarecum, această viziune a *Bătrînului*, procesul de obiectivare se realizează dintr-un unghi de vedere evident schimbat, dar din amploarea planurilor se încheagă o frescă socială unică în felul ei în proza românească. În locul zonei de puritate întruchipată în figura Bătrînului în ciclul romanelor se conturează clar un fals punct de sprijin, care tulbură uneori imaginea de ansamblu, alterîndu-i semnificaţia ; e vorba de înclinarea scriitoarei spre căutarea unei explicaţii a dezumanizării, a măcinării şi descompunerii familiei de moşieri Halippa, şi a numeroaselor ei aderenţe, în ascunse tare biologice care irump şi se răzbună, aduc dezechilibrarea în atmosfera unei lumi închise. De aici predilecţia — nu numai în *Rădăcini*, roman construit pe această idee — pentru procese psihologice dominate de o logică ciudată, de o stare de spirit morbidă. Lovinescu, entuziasmat şi extrem de receptiv la noutatea acestei literaturi, saturate de virtuţile sondajului psihologic, identifică însă înclinaţia spre specularea unui fals psihologism : el atrage atenţia asupra faptului că asemenea tendinţe sînt caracterizate „nu atît de analiza psihologică, cît de alăturare de atitudini succesive într-o linie de psihologie morbidă" ; dacă descripţia artistică a unei asemenea psihologii poate fi „magistrală", ea nu e „totdeauna explicabilă pentru discernămîntul logic". „E, de altfel, una din caracteristicile scriitoarei — arată el — «studiul» acestei psihologii ilogice" : soluţiile vădind dezechilibrul sufletesc al unor naturi stranii aflate sub imperiul unor „resorturi detracate" sînt identificate în traiectoria eroinelor din *Concert*, din *Bătrînul*, chiar din *Romanul Adrianei* : „Pentru ochiul normal — conchide Lovi-

nescu — e un gol în această psihologie morbidă, peste care arta scriitoarei aruncă sîrmele fin împletite ale podurilor sale suspendate“ [51].

Dacă asemenea tendinţe au fost privite de Lovinescu cu exigenţa cuvenită, în schimb, faţă de o serie de aspecte discutabile ale stilului Hortensiei Papadat-Bengescu el a adoptat o atitudine dintre cele mai ciudate. Este bine cunoscută reacţia extrem de contradictorie pe care modul de expresie, limba literară a scrierilor prozatoarei le-au suscitat în critica vremii. Dacă în multe cronici — printre primele, în cele ale lui Ibrăileanu — se recunoştea caracterul novator al unui stil perfect adaptat mişcării interioare, psihologiei complicate a personajelor, sudura perfectă între fondul epic bogat, revărsat în nenumărate meandre şi „frazele lungi, cu incidente, cu reveniri şi ezitări“, rara forţă de invenţie verbală, în acelaşi timp, nu puţine au fost observaţiile, extrem de dure uneori, asupra stridenţelor verbale şi topicii defectuoase, asupra expresiei pletorice, sub năvala căreia ideea rămîne uneori sufocată. În primele cronici apărute în 1919 în *Sburătorul* şi reproduse apoi în *Critice* Lovinescu recunoaşte „o încordare obositoare în stilul d-nei Hortensia Papadat-Bengescu, mărită prin tendinţa vizibilă de intelectualizare a lucrurilor celor mai plastice. Dar dacă stilul d-nei Hortensia Papadat-Bengescu e numai inegal, limba e supărătoare prin goana frenetică după neologismul nearmonic şi inutil. Întrebuinţarea neologismului îşi găseşte frîna în simţul estetic al limbii. Dintr-o nevoie de singularizare, d-na Hortensia Papadat-Bengescu împinge modernismul peste marginile îngăduite, în inestetic.“ [52] Peste scurtă vreme însă, după pronunţarea unor critici destul de aspre, Lovinescu ia apărarea imperfecţiilor stilistice ale prozatoarei, devenită între timp colaboratoare apropiată a *Sburătorului,* şi anunţă deschis că şi-a schimbat „unele puncte de vedere“. „Stilul trebuie să urmeze ritmul mişcărilor sufleteşti — explică el — aşa că nu are o valoare absolută, ci numai una relativă, prin raportare la fond...“ După referiri la exemple ilustre, menite să ateste că „scriitori mari — Shakespeare,

Tolstoi, Rabelais sau Balzac — au scris rău prin faptul că au depășit legile obicinuite ale stilului", criticul se consideră îndreptățit să conchidă: „La lumina principiului relativității, prin raportare la fond, problema stilului d-nei H.P.-B. se rezolvă de la sine". După părerea lui Lovinescu, „abundența de senzații, dar mai ales puterea de incizie a observației iau la această scriitoare proporții ce-i condiționează și forma. Pletoric prin exçes de adjective, supărător prin abuz de neologisme, obscur prin îngrămădirea notațiilor, pedant prin științism și exuberant prin lirism, stilul d-nei H.P.-B. poate fi lipsit de calitățile obicinuite ale clarității și sobrietății; raportat însă la bogăția fondului și la ritmul sufletesc, e nu numai un *stil necesar*, ci și unul *perfect*." [53] În *Evoluția prozei literare* concluzia este menținută în ciuda adăugirii unor noi observații critice („în opera scriitoarei se pot găsi cacofonii regretabile sau, mai ales, inadvertențe inadmisibile") [54].

Elogiile lui Lovinescu la adresa stilului *necesar* și *perfect* al colaboratoarei „Sburătorului" au trezit pe drept cuvînt ironiile criticii, mai ales că nu trecuse prea multă vreme de cînd cel care ajunsese să găsească atîtea calități unui stil „supărător prin neologisme" adresase cele mai aspre reproșuri limbii literare a lui Gala Galaction, „pătate de un abuz neologistic". Nu întîmplător, în *Evoluția prozei literare*, în capitolul consacrat lui Gala Galaction, Lovinescu (din convingere sau silit să adopte o atitudine consecventă?) renunță la vechile observații și își face *mea culpa*: „Nu e locul să redeschidem aici problema neologismului, pe care o credem, de altfel, rezolvată în favoarea lui" [55].

O asemenea evoluție „slalom" a opiniei nu era de natură să sporească prestigiul criticului; obiectivitatea începe să-i fie pusă la îndoială, notițe maliționse îi însoțesc comentariile. Lovinescu le suportă însă cu stoicism, menținîndu-și de la o ediție la alta și de la un ciclu la altul *(Istoria literaturii române contemporane* reia, cu noi adăugiri, observațiile din *Critice)*

mantia argumentării protectoare asupra imperfecțiilor stilistice ale romancierei.

Redusă la aprecierile publicate, atitudinea criticului poate fi interpretată drept manifestarea unei banale solidarități de cenaclu, ocrotind susceptibilitățile scriitoarei și anihilîndu-i orice aspirație spre perfecționare, orice interes spre depășirea carențelor, numai din dorința de a apăra în fața adversarilor de idei gloria propriului grup literar. Cei care au cunoscut însă îndeaproape viața cenaclului „Sburătorul" știu ce a însemnat în realitate pentru evoluția scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu critica lovinesciană, nu numai prin cronicile publicate, ci prin influența directă asupra concepției epice și a modului de expresie artistică pe care le-a urmărit cu o exigență și cu o putere de sacrificiu unice în istoria literaturii noastre. Faptul apare evident în scrisorile pe care Lovinescu le adresează prozatoarei, după lectura manuscriselor, în perioada elaborării romanelor din ciclul *Halippa*. Opiniile criticului au determinat adesea mutații esențiale în concepția și planurile de creație ale Hortensiei Papadat-Bengescu, iar în privința stilului și a limbii literare, influența lui s-a concretizat nu o dată prin intervenții direct pe text și printr-o causticitate a observației critice în totală contradicție cu sofismele menite să transforme stîngăciile în *perfecțiune*. Multe dintre scrisorile criticului sînt un model de abordare directă, fermă a celor mai dureroase obiecții ce se pot aduce unui scriitor, expuse însă cu o eleganță și o căldură amicală mișcătoare ; iată, de pildă, unele dintre rezervele comunicate în timp ce citea în manuscris romanul *Drum ascuns* : „În privința stilului, limbii, îmi permit cîteva îndemnuri și observații. Neologismele nenecesare trebuiesc sistematic înlocuite, lucru ușor : *care* trebuie cît se poate ocolit, e un bolovan odios. Trebuie să te convingi că *acela, aceea* și mai ales *ceia, cela, ăsta* (femeia *ceia, acel* moment etc.) *nu există* în l. română. Mi-am permis să suprim cîteva mii de *acel, cea*, și vei vedea ușurința suprimării ; mai există cîteva sute pe care te-aș ruga să le suprimi" ; observațiile extrem de

neplăcute sînt comunicate „o dată cu cea mai mare recunoştinţă, deşi — scrie el — mi-a răpit două zile din propriul meu lucru (în fine, pornit) pentru a fi citit o lucrare de o atît de mare importanţă literară“ [56]. La lectura ultimului roman al ciclului — *Rădăcini* — aceleaşi observaţii, uneori de o duritate şocantă aproape, dar întotdeauna învăluite în încurajări pline de prietenie. Elogiile şi rezervele alternează astfel în cîteva scrisori: „Am pornit agale cu *Rădăcinile* — scrie el — şi am mers vreo trei sute de pagini, clătinîndu-mă între recunoaşterea talentului şi nemulţumirea asupra minimalizării lui pe tipuri mărunte şi fără interes...“ După lectura în întregime a primului volum, e convins însă că „romanul se dezvoltă într-o amploare epică inegalabilă. Poate că partea aceasta nu e mai bună decît începutul, dar cititorul e prins, în sfîrşit, în şuvoiul epic inepuizabil, şi totul cu alura vieţii... extraordinar de reale.“ În post-scriptum reproşurile revin: „Trebuie să adaug că am mai citit 50 de pagini din volumul II şi încep să cred că romanul se porneşte din nou cu aceeaşi stagnare provocată dintr-o prolixitate imensă, care devine iarăşi vizibilă“; „elogiul meu maxim merge la cele 150 p. finale din volumul I, atît de puternice şi aeriene, unde defectele (limba, stilul) nu sînt vizibile“ [57]. Peste o zi, după lectura întregului text, „impresia de ansamblu e extraordinară“, dar, cu toate acestea, sau tocmai pentru aceasta, observaţiile critice se înteţesc: „Eşti o mare scriitoare şi nu ştiu cum se face. E scris atît de rău (zece mii de cacofonii, franţuzisme intolerabile, sintaxă străină, vulgarităţi cît poftesti: *mă place, îl place* — nu în dialog de mahala, ci pe cont propriu“; ideea contrastului dintre forţa fluxului epic şi neglijenţele stilistice este reluată alteori cu ironie: „Totul trăieşte extraordinar de viu, ba te ia pe o aripă de armonie, de parcă uneori pagina cîntă cu toate cacofoniile... E inexplicabil... Dacă vei avea ediţia II, voi face eu corecţia...“ [58]

Lovinescu nu a mai apucat a face „corecţia“ ediţiei a doua, care nu a mai apărut; *Rădăcini* a fost ultimul volum publicat în timpul vieţii scriitoarei.

Ciclul *Halippa* trebuia să se încheie cu *Străina*. La curent cu elaborarea cărții, Lovinescu nu a mai fost în viață atunci cînd scriitoarea trecuse la redactarea finală ; cu șase zile înainte de a muri, chinuit de boală și deprimat de „neplăceri cu cenzura", criticul se arată, în ciuda suferințelor, preocupat de definitivarea romanului și îi trimite Hortensiei Papadat-Bengescu ultimul îndemn : „Esențialul e că ești bine și mai esențial cînd voi afla că transcrii la roman" [59]. *Străina* s-a pierdut însă, nu se știe cum, în împrejurări ciudate la Editura „Ciornei". I-a fost dat acestei originale prozatoare, „creatoarea romanului românesc de analiză psihologică", să nu își încredințeze tiparului decît scrisul peste care a vegheat întîi lectura atentă a criticului : în primii ani ai debutului, Ibrăileanu, și apoi, timp de aproape un sfert de veac, Lovinescu. Probabil că anomaliile stilistice ale scriitoarei, ceea ce Șerban Cioculescu numea „aiurelile sintactice" [60], reclamau cu necesitate o asemenea lectură „activă" înainte de tipărire, din moment ce stadiul în care romanele ajungeau la cunoștința generală după publicare reprezenta, de fapt, un fel de ediție revăzută, incluzînd „suprimările" „a zece mii de cacofonii", a „cîteva mii de *acel, acea*", operate de criticul „Sburătorului". Se vede că nu a fost de loc minoră operația, în ciuda faptului că rezultatele cu totul parțiale lăsau loc din belșug unor critici perfect întemeiate.

Mult mai importantă și cu urmări uneori hotărîtoare s-a dovedit influența criticului asupra evoluției generale a romancierei ; Lovinescu a urmărit cu o insistență deosebită realizarea ciclului celor patru romane axate pe grupul *Halippa*, a stimulat eforturile scriitoarei în această direcție ori de cîte ori greutățile scrisului, oboseala unei vieți de familie copleșite de grija creșterii și educării celor cinci copii, de boala soțului și de propriile suferințe fizice turnau plumb în elanurile și proiectele cele mai îndrăznețe. Și apoi desfășurarea treptată a romanelor într-un ciclu de vaste proporții impunea o muncă și o disciplină a

scrisului dobîndite cu destule greutăți ; evadarea relaxantă în lucrări dramatice izvorîte din cu totul altă zonă de inspirație întrerupea cîteodată efortul și concentrarea reclamate de continuarea romanelor. În asemenea momente, intervenția lui Lovinescu a fost hotărîtoare. Cînd, în 1932, la scurtă vreme după terminarea *Drumului ascuns*, realizat într-o îndelungată elaborare, scriitoarea părăsește ciclul *Halippa* și începe *Medievala* — o încercare dramatică de factură romantică, a cărei acțiune se petrece în Florența medievală — Lovinescu o determină să renunțe la acest „intermezzo" pentru a continua munca întreruptă : „...Ciclul romanelor trebuie dus mai departe cu orice preț — îi scria el — ca o operă capitală și de mare valoare... Lasă deci viziunile florentine și continuă istoria familiei Walter-Coca, atît de echivoc și inexplicabil angajată. E o datorie de conștiință să o apuci imediat, și nu în cap, ci pe hîrtie. Aștept să-mi scrii că ai început." [61] *Medievala*, rămasă în manuscris, nu a fost terminată niciodată ; peste cinci ani avea să apară ultima și cea mai întinsă parte a ciclului, cele două volume din *Rădăcini*, precedate de *Logodnicul* (1935), singurul roman ai cărui eroi nu au aderențe cu grupul *Halippa*. De altfel, tot Lovinescu i-a sugerat, după lectura în manuscris a *Drumului ascuns*, încercarea de a contura o structură de sine stătătoare a fiecărui roman, angrenat în ciclul *Halippa*. *Drumul ascuns*, așa cum se prezenta în forma citită în 1930, i se pare „că e fragmentar, adică element de tranziție într-o frescă în devenire" ; „poate interesul lui de operă izolată scade (vorbesc din punct de vedere editorial, sau al cititorului care nu cunoaște celelalte două romane și nu va cunoaște nici pe cel viitor. N-ar fi fost rău — îi scrie Lovinescu în continuare — ca, deși conceput ciclic, fiecare din romane să fie de sine stătător, cu o evoluție unitară și un sfîrșit categoric." [62] Observațiile criticului în faza elaborării au fost destul de numeroase, și nu sînt poate lipsite de legătură cu gestația îndelungată a cărții : manuscrisul, citit în 1930, după cum se vede din scrisorile amintite, a apărut abia peste doi ani.

Uneori, însă, obiecţiile şi mai ales soluţiile sugerate de Lovinescu erau cu totul lipsite de judiciozitate şi vădeau, de fapt, că, atras de magistrala analiză psihologică a romancierei, fericit de „amploarea amănuntelor sufleteşti" prin care romanul românesc înregistra, evident, o experienţă de excepţională însemnătate, criticul scăpa din vedere semnificaţia neostentativă, dar certă a implicaţiilor sociale, îngemănate în traiectoria eroilor Hortensiei Papadat-Bengescu ; viaţa Halippilor şi a celor legaţi de grupul lor este urmărită din unghiul particular al destinului lor individual, al unei bogate vieţi interioare, evocată cu o rară ştiinţă a detaliului, dar acţiunile şi gîndurile cele mai ascunse care animă lumea acestei faune omeneşti sînt angrenate în cercul strîns al unei certe determinări sociale. Lovinescu, absorbit, de pildă, de excelentul portret psihologic al doctorului Walter, ajunge să fabuleze — accident penibil şi surprinzător pentru un critic — aidoma unui simplu cititor necultivat, pe marginea comportamentului lui Walter, judecîndu-l în afara semnificaţiei generale a cărţii, apreciindu-i acţiunile după propriile sale principii etice, şi nu în virtutea logicii interioare a romanului. Este vorba de scena în care doctorul Walter, de îndată ce află de boala incurabilă a soţiei sale, îi dezvăluie Cocăi Aimée intenţia de a o lua în căsătorie după moartea Lenorei ; e unul dintre momentele-cheie, în care „drumul ascuns" al acestei lumi prezentate „fără fard" îşi dezvăluie semnificaţia : cinismul rece, dezumanizarea, dospind sub aparenţa nobleţii şi a generozităţii. Criticul condamnă tocmai acest moment, şi dovedeşte neînţelegere şi faţă de înlănţuirea contrastantă a celor două acţiuni paralele, cea legată de viaţa Elenei şi cea legată de casa Walter. „În *Drumul* sînt două acţiuni paralele (Drăgănescu-Walter), — îi scrie el — absolut egale şi aproape fără nici o legătură (adică nu se implică sau nu se determină una pe alta), aşa că de fapt sînt două romane. Eu, spirit clasic, aş fi preferat un singur roman : romanul lui Walter şi al substituirii Cocăi în locul Lenorei ; acţiunea merge aşa la

început, şi mărturisesc că această parte am citit-o cu mai multă încordare ; propunerea lui Walter, de la prima manifestare de cancer, mi s-a părut însă bruscată, indelicată şi oarecum punctul prematur final al întregului roman ; cred că echivocul şi nelămurirea din sufletul lui Walter (adevăratul subiect al romanului) trebuiau prelungite pînă după moartea Lenorei, şi soluţia acestui echivoc trebuia să devină finalul romanului. Aşa cum e, după propunerea lui, raporturile lor interesează mai puţin, deşi apoi din nou devin echivoce, aşa că la urmă nu mai înţelegem cum sînt în realitate şi ce-l face pe W. să ia, probabil (finalul e nelămurit), pe Coca, după ce i-o oferise lui Pejan. Datoria numai ? Puţin interesant..." [63]

Se vede însă că scriitoarea, perfect conştientă de semnificaţia comportamentului eroilor ei, nu a ţinut seama de această sugestie. Romanul păstrează scena magistrală a discuţiei dintre Walter şi Coca-Aimée, precum şi cele „două acţiuni paralele" Drăgănescu-Walter. Nu va aminti ea cu mîndrie, spre sfîrşitul vieţii, într-un articol retrospectiv, dreptul scriitorului „de a ridica măcar cortina asupra priveliştii omeneşti", drept pe care „nu-l poate împiedica nimeni şi nimic" ? Pe cei care „preferă masca, au cultul aparenţelor care trebuie salvate", dacă „nu poţi să-i pedepseşti, ai însă dreptul să-i aşezi în faţa oglinzii, în care ei înşişi să-şi vadă chipul adevărat... Eşti la fel cu pictorul care aşteaptă momentul cînd modelul se crede neobservat." Eroii romanelor — precizează ea — nu pot reprezenta altceva decît „lumea din jurul tău" : „oamenii tăi, chiar dacă nu au nume în registrul stării civile, se nasc, trăiesc în anume loc, în anume timp, în anume fel, fără ascunzişuri, ca la spovedanie" [64].

Nici reproşurile drepte şi dure, nici criticile neîntemeiate nu au întunecat însă prietenia literară dintre aceşti doi mari scriitori. Lovinescu a păstrat pînă la sfîrşitul vieţii o caldă afecţiune celei pe care a numit-o „tovarăşa vieţii lui spirituale de aproape un sfert de veac". Hortensia Papadat-Bengescu şi-a arătat în repetate rînduri preţuirea pentru cenaclul unde şi-a format personalitatea literară. Ataşamentul pentru

„Sburătorul", recunoștința pentru Lovinescu erau dublate însă de un tact deosebit în relațiile cu alte grupări literare. Atitudinea de egală eleganță curtenitoare, adoptată față de reviste sau cercuri literare aflate în raporturi de adversitate, a stăvilit nu o dată înăsprirea unor polemici inutile. Încă în 1919, cînd legăturile ei cu grupul *Vieții românești* erau destul de puternice, scriitoarea s-a străduit să tempereze atacurile extrem de violente îndreptate de *Însemnări literare* prin pana lui Topîrceanu împotriva programului anunțat de *Sburătorul*. (Polemica purtată într-un limbaj cu totul lipsit de urbanitate încerca să dea o turnură licențioasă unor formulări din programul sburătorist în legătură cu stimularea tinerelor talente. Lovinescu își atrăsese însă fulgerele revistei ieșene prin atacurile deschise împotriva scriitorilor din grupul *Vieții românești*, pe chestiunea atitudinii lor „progermane" din timpul războiului.) Într-o scrisoare către Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu își justifică neangajarea directă de partea unui grup sau a altuia („de toate polemicile mă ținusem, și sînt și acum străină") și îi relatează demersurile întreprinse pe lîngă Topîrceanu, a cărui atitudine o dezaprobase: „Cînd mi s-a părut că Top în lupta asta lovește «rău», i-am spus-o. Cînd l-am simțit animat de un gînd «dinapoi» (mi s-a părut poate) m-am certat cu el, cum nu se poate mai ușor, ca cu cineva cu care nu vrei să te certi nici în glumă. I-am spus că «aș prefera ca chipul și scrisul meu să orneze pagini pe care să nu fie *el* așa de încruntat»". [65] Cînd apare, în 1920, *Bătrînul*, volumul poartă o dedicație tipărită, închinată lui Eugen Lovinescu, ceea ce n-o împiedică pe autoare să se adreseze lui Ibrăileanu [66], căruia îi trimite lucrarea însoțită de o scrisoare respirînd devotament de discipol, după ce cu cîteva zile în urmă trimisese o scrisoare extrem de curtenitoare lui Mihail Dragomirescu [67], fericită că piesa fusese inclusă în repertoriul stagiunii.

Solidaritatea cu ideile cenaclului lovinescian, mîndria apartenenței la grupul „Sburătorul" și le-a

manifestat fără ostentație, dar cu toată fermitatea. Autobiografia publicată la cererea lui George Călinescu este concludentă în acest sens. Consecvența poziției ne apare și mai evidentă dacă aflăm ceea ce nu se știe, și anume, că textul autobiografiei, redactat cu mulți ani înaintea publicării, destinat inițial revistei *Capricorn*, sucombată din lipsă de fonduri, urma să apară în 1933 în *Viața românească*, în cazul cînd autoarea ar fi consimțit să renunțe la specificarea apartenenței literare la „Sburătorul". Probabil din dorința de a menaja susceptibilitatea lui Ibrăileanu, a cărui boală se agravase, chinuindu-i cumplit ultimii ani de viață, George Călinescu, de îndată ce a preluat conducerea rubricii de critică literară a *Vieții românești*, îi cere scriitoarei îngăduința de a-i publica manuscrisul cu omisiunea următoare : „Îmi iau îndrăzneala să vă rog să-mi îngăduiți a folosi ms. pentru *Viața românească*... cu o mică schimbare, și anume, un mic pasagiu : «*Aparțin acum unei grupări literare... Sînt membră fondatoare a Sburătorului...*» ce trebuie acoperit. Nu este o cerință de partid literar (din partea mea ar fi cel puțin ciudată !), ci de abstractizare deplină a autobiografiei, așa încît să nu indispună pe nimeni... Pentru ca să putem face binele, e nevoie de mult tact, și de aceea nu mă îndoiesc că răspunsul d-stră va fi favorabil." [68] După cum se știe, „autobiografia" scriitoarei nu a apărut în 1933 în *Viața românească*, ci abia în 1937, un an după moartea lui Ibrăileanu, în *Adevărul literar și artistic*, fragmentul referitor la *Sburătorul* fiind menținut neschimbat ; „acoperirea" nu fusese cu putință. Cenaclul sburătoriștilor și prietenia plină de exigență a lui Lovinescu s-au dovedit a fi pentru cariera scriitoricească a Hortensiei Papadat-Bengescu climatul propice în cadrul căruia și-a desăvîrșit talentul, atmosfera protectoare, receptivă, necesară perioadelor de elaborare, și mai ales primul prilej de lectură publică, de confruntare cu cititorul ; în fond, influența lui Lovinescu și a cenaclului său s-au exercitat oarecum *ante rem*, mai mult asupra fazelor *de gestație* a romanelor decît prin analiza critică a cărților tipărite, mai mult prin stimularea *de*

fapt a procesului de creație pe parcursul desfășurării, decît prin exegeza critică a lucrărilor finite. Poate părea paradoxal, dar tocmai criticul de numele căruia opera de maturitate a Hortensiei Papadat-Bengescu este cel mai strîns legată nu este și autorul celor mai inspirate pagini de analiză literară, al celor mai aprofundate studii asupra artei prozatoarei ; studiul publicat de Șerban Cioculescu în 1938 *(Romanele d-nei Hortensia Papadat-Bengescu* în *Revista Fundațiilor),* și mai tîrziu capitolul de excepțională finețe analitică din *Arta prozatorilor români,* de Tudor Vianu, se distanțează evident și ca viziune, și ca forță de caracterizare de cronicile lovinesciene ; acestea din urmă, extrem de prețioase pentru meritul de a fi conturat prima dată specificul personalității artistice a prozatoarei, au rămas însă adesea la suprafața implicațiilor etice, sociale, animate de complicatul mecanism al sondajului psihologic desfășurat ca o „scormonire în adîncime" — cum spunea Tudor Vianu — prin „roatele succesive" ale unei spirale ce „revin în același loc", dezvăluind „cu neîndurare, obiectiv și exact", în „orice suferință a corpului", „o boală a sufletului, un principiu al disoluțiilor morale" [69]. Mai puțin impunătoare deci, prin paginile publicate asupra prozatoarei, prezența lui Lovinescu este însă infiltrată, zidită în întreaga arhitectonică a literaturii ei, la a cărei evoluție și elaborare a vegheat cu o constanță și un devotament rar întîlnite în istoria criticii noastre literare. Spre sfîrșitul vieții, Lovinescu era îndreptățit să susțină că numele Hortensiei Papadat-Bengescu „este legat pînă la identificare" de cenaclul sburătorist. [70]

*

Ideea evoluției prozei pe calea unui proces de dezvoltare marcat „prin lărgirea creației epice obiective", prin romanul social, de vastă descripție realistă și investigație psihologică, a constituit, fără îndoială, unul dintre elementele cele mai importante ale criticii lovinesciene, afirmate cu consecvență începînd cu anii

debutului şi ridicate la nivelul unui imperativ critic orientativ în epoca de maturitate ; efervescenţa creată în jurul acestui postulat a menţinut în centrul vieţii literare una dintre preocupările hotărîtoare pentru evoluţia romanului românesc.

Transformată însă uneori într-un criteriu rigid, ideea s-a dovedit o adevărată metodă procustiană, din practicarea căreia receptivitatea criticului ieşea anihilată, atunci cînd se afla în faţa unui fenomen literar de o complexitate neobişnuită, refractară „clasificaţiei" pe genuri „pure". „Raportarea... unei opere de artă la genul din care face parte şi examinarea ei prin prisma legilor de creaţie ale genului" i se părea că „pune la îndemîna criticului un instrument de relativă precizie şi-i dă putinţa unei oarecari certitudini de clasificare", spre care l-ar fi îndreptat „nevoia legitimă de a găsi criterii dincolo de gustul epocii şi de preferinţele personale" [71] ; de asemenea i se pare „neîndoios că aceste feluri de creaţie" (manifestate „în două direcţii fundamentale : a subiectivului şi a obiectivului") „se pot concepe ca genuri pure". În acelaşi timp, constatări lucide îl conduceau la convingerea că „realitatea este negreşit mai complexă şi genurile se găsesc în cele mai multe cazuri implicate în variaţii numeroase" [72] ; şi totuşi, în ciuda recunoaşterii faptului că „această metodă nu e fără greş şi, intrată pe mîini fanatice sau nedibace, poate duce la rezultate catastrofale", Lovinescu devine prizonierul propriei sale formule : în faţa edificiului monumental, de o scînteietoare originalitate, al artei sadoveniene, mijloacele de investigaţie ale criticului ancorat în „mistica genurilor literare" se dovedesc sărace. Cu neputinţă de „clasificat" în cadrele epicii obiective, ale tradiţionalului roman social de observaţie realistă, sincretismul sadovenian al genurilor, ceea ce Tudor Vianu definea prin „formula realismului liric şi artistic", îi scapă lui Lovinescu ; cel ce teoretizase în anii debutului scepticismul şi relativismul estetic apare acum în ochii multora, prin „încercarea de a limita incertitudinea", un dogmatic obsedat de o adevărată „mistică" a genurilor literare, cum îşi definea el însuşi

principiul „de oarecare stabilitate" în jurul căruia își va construi întreaga demonstrație a ciclului *Istoriei literaturii române contemporane*. El recunoaște de altfel, că primele volume ale acestui ciclu, și cu deosebire *Evoluția prozei literare*, „au fost învinuite de dogmatism", iar autorul lor — prezentat drept „o ultimă și neașteptată rezervă a dogmatismului critic român" [73].

În poziția adoptată față de opera sadoveniană se reflectă însă un întreg complex de factori, printre care relațiile criticului cu *Viața românească* și Ibrăileanu, campaniile antisămănătoriste și asimilarea poporanismului cu sămănătorismul n-au avut un rol secundar. Privită cronologic, critica lovinesciană a operei lui Sadoveanu se dovedește, cu toate limitele și erorile ei, o rezultantă a unei poziții ideologice bine determinate față de curentele și grupările literare ale vremii. Astfel, la debutul scriitorului, întîmpinat de elogiile criticii sămănătoriste, lipsită de substanța argumentării analitice (Iorga salutase succesul scriitorului, declarase anul 1904 „anul lui Sadoveanu", fără a izbuti însă în analiza concretă a operei), intervenția lui Lovinescu, aflat și el în anii debutului, se remarcă prin seriozitatea ținutei ; în opoziție cu critica sămănătoristă — susținută, cu excepția lui Iorga, de personaje cu totul anodine — care, „cîntînd din toate trompetele și flautele cuvintelor goale a declarat opera frumoasă și admirabilă, extraordinară, fără a încerca s-o analizeze — Lovinescu respinge „tam-tamul acesta critic", asemuindu-l cu tapajul gălăgios al corybanților, convins că „exaltarea lucrărilor chiar de valoare nu aduce nimănui nici un folos. Cînd nu ai de spus despre o operă decît că e frumoasă, poți mai bine să nu spui nimic. Căci ceea ce interesează sînt motivele, și nu faptul în sine. Frumusețea o simte oricine, explicarea o dă numai criticul." [74]

O asemenea critică explicativă, interpretativă încearcă Lovinescu în seria foiletoanelor apărute în *Epoca* în iunie 1904 și incluse apoi în *Pași pe nisip*. Valorile *Povestirilor*, ale *Durerilor înnăbușite*, ale *Crîșmei lui Moș Precu*, ale *Povestirilor din război* i se impun de la bun început ; succesiunea povestirilor,

așa cum se desfășura în volumele amintite, îl conduce la concluzia că scriitorul, desprins din faza romantismului eroic al primului volum, considerat oarecum vetust, a păstrat însă în evoluția sa „mijloacele cele mai generale ale romantismului, care sînt totdeodată și cele mai bune" ; printre altele, „acest mod de a povesti, puțin cam acoperit, cu conture vagi și cu sfîrșituri ce se pierd într-o umbră nelămurită", „chipul acesta de istorisire" are, după părerea criticului, „un mare ascendent asupra cititorului", îl transportă „într-o dulce nelămurire, ce dă gîndului un sbor misterios. [...] Povestirea fuge astfel de pe pămînt și se ridică în aer ca într-o aburire străvezie." [75] De remarcat că în aceste prime cronici asupra volumelor de debut ale scriitorului sînt conturate, cu mînă sigură, deși nu întotdeauna fericit ca mod de exprimare, o serie de trăsături caracteristice, esențiale artei sadoveniene. Lovinescu intuiește, în 1904, un Sadoveanu „prin excelență sensibil de lumea obiectivă, imensă și neistovită... colorînd această lume printr-un sentiment poetic foarte personal", un Sadoveanu ce „a putut deveni astfel cîntărețul naturii, cel mai fecund și colorat din cîți avem noi în generația de astăzi în proză" [76]. Tot din această perioadă datează excelenta caracterizare a artei descriptive a scriitorului, asemuit cu „acei pictori așa-zișI primitivi ai Italiei, care din cîteva colori trăgeau pe pereții bisericilor, mari și lungi frescuri, cu compoziții complicate. Ceea ce-i interesau pe dînșii nu era desăvîrșirea fiecărei figuri în parte, ci totalitatea lor — într-un cuvînt, *compoziția.*" „Un astfel de scriitor *de compoziție*" vede Lovinescu în Sadoveanu, un artist ce „nu se preocupă atît de a adînci viața sufletească a eroilor săi", „însă ne zugrăvește largi tablouri ale păturilor de jos. Nota socială e aceea care trebuie reținută din talentul d-sale." [77] Oare nu tocmai această trăsătură va domina magistralul portret realizat de G. Călinescu, care va vedea în Sadoveanu „o inteligență de mare creator", scriitorul care „a fugit de document ridicîndu-se la o idee generală" ? „Dacă Sadoveanu n-a creat oameni,

a creat însă un popor", va spune Călinescu peste aproape patru decenii, „pus într-un decor sublim și aspru, măreț, fabulos".

Lovinescu are meritul de a se fi apropiat primul, în acest ciclu de articole, de natura originală a viziunii sadoveniene, în care „observația directă" a unor „largi tablouri sociale bine prinse" îl arăta a fi „în genere naturalist prin subiecte și prin observație" (Lovinescu folosește aici naturalismul în accepțiunea de realism, cu largă circulație pe atunci), dar un naturalist de o factură deosebită, în opoziție cu imparțialitatea de grefier reclamată de școala zolistă; prin atitudinea manifestă de „simpatie omenească", prin „legătura intimă între lumea descrisă și artist", prin „mila și duioșia" revărsate peste cei obidiți, „Sadoveanu se alipește uneori — observă criticul — de forma specială a naturalismului rusesc". „Printr-o astfel de însușire, opera d-lui Sadoveanu cîștigă o coloare de o poezie specific omenească, deși se îndepărtează întrucîtva de doctrina obicinuită a naturalismului."

Ideea se completează în ciclul *Literatura și critica noastră,* cu pledoaria pentru o literatură națională, originală, în realizarea căreia „pilda cea mai apropiată e literatura rusă", a realismului critic — Gogol, Cehov, Tolstoi, Turgheniev, Dostoievski, Gorki, în paginile cărora „participă și se recunosc toate straturile poporului rus"... „Aceasta ne trebuie și nouă: o literatură cu o bază curat națională", cu subiecte „originale, trase din observație directă, și nu simple imitații străine, fără vreo întipărire națională și locală". [78] Sadoveanu, prin specificul artei sale, însemnate de „urmele romantismului" (și apoi, „forma specială a naturalismului rusesc... se apropie mai mult ca oricare alta de doctrina romantică" — nota Lovinescu) se îndreaptă spre temele specific naționale cultivate pretutindeni de școala romantică. „De aici și caracterul național al acestor *Povestiri*", conchide criticul.

Tot în acest ciclu de articole adunate în *Pași pe nisip,* Lovinescu respinge cu degajare și vervă absurditatea faimosului „tablou sinoptic" al lui Sanielevici,

contribuind şi în felul acesta la ridicarea nivelului dezbaterii în jurul operei lui Sadoveanu.

În această perioadă, critica lovinesciană a literaturii sadoveniene este animată, în ciuda limitelor ei, de o sinceră admiraţie ; uneori, entuziasmul iniţial îşi pierde căldura, trecut prin filtrul unor raţionamente al căror mobil nu pare a fi cel estetic ; astfel, la apariţia *Însemnărilor lui Neculai Manea,* Lovinescu, proaspăt colaborator al *Convorbirilor critice,* se arată, într-o scrisoare către Mihail Dragomirescu, „foarte entuziasmat de acest Manea al lui Sadoveanu ; pentru numărul viitor ai să te trezeşti cu un articol elogios. Cred că Sadoveanu are un patetic, o mişcare şi o poezie cum nu se mai găseşte la nici un scriitor român. Voi umfla deci un balon mare ; liber ca d-ta să-l dezumfli cu acul *Revistei critice.* Să-mi dai însă voie de a fi şi eu o dată entuziasmat !“ [79] Nu se poate spune că articolul publicat se distinge prin entuziasm (prima parte cuprinde, de altfel, faimoasa evocare a ursitoarelor, ironizată pe drept cuvînt de G. Călinescu). Să fi intervenit „acul *Convorbirilor critice*“ ? După apariţia cronicii, Mihail Dragomirescu publică, la rîndul său, un comentariu asupra lui Sadoveanu, în care, fără să atace direct articolul lui Lovinescu, încearcă să-i denatureze sensul, insinuînd că ar cuprinde, prin „adaosul“ la *Însemnările lui Neculai Manea,* o mustrare la adresa scriitorului. Reacţia lui Lovinescu a fost însă promptă ; el trimite o dezmintire *Vieţii româneşti,* în paginile căreia apăruseră *Însemnările...* : „În numărul din 15 martie al *Convorbirilor critice* d. Dragomirescu, vorbind de *Însemnările lui Neculai Manea,* crede că prin publicarea unui «adaos» la aceste însemnări aş fi vrut să arăt, indirect, «uşurinţa şi uşurătatea cu care d. Sadoveanu îşi strînge materialul unora din povestirile d-sale». Vă rog să binevoiţi a însera că nu aceasta a fost intenţia mea. Am voit numai să dau cîteva amintiri personale asupra lui Radianu, pe care l-am cunoscut destul de bine. D. Sadoveanu însă era în drept să prelucreze realitatea cum a voit ; modificînd-o, isto-

risirea sa a cîştigat în patetic şi în poezie. Tocmai în prelucrarea realităţii stă talentul scriitorului ; departe de a-i face deci o vină, îi găsesc un merit şi o mărturie mai mult de talent." [80]

Totodată, se conturează de pe acum o serie de „sentinţe", care dacă s-au putut impune „la un moment dat, cu o anumită justificare", aşa cum observă Savin Bratu în monografia consacrată lui Sadoveanu, au fost menţinute apoi „ca o mască mecanică peste chipul viu al operei sadoveniene" [81]. Este vorba, pe de o parte, de neînţelegerea simultaneităţii romantismului cu realismul în opera scriitorului. Lovinescu nu sesizează nici acum şi nici mai tîrziu această fuziune originală a realismului cu lirismul poetic, de unde şi credinţa într-o evoluţie a lui Sadoveanu de la romantism la realism, impresie dezminţită însă de cronologia reală a povestirilor. * Pe de altă parte, în virtutea acestei false traiectorii de la romantism la realism, criticul este convins că „d. Sadoveanu e indicat să scrie romane sociale" [82]. Deocamdată, recomandarea nu depăşeşte limitele unui simplu deziderat, — dreptul oricărui critic de a îndemna scriitorul către formula ce i se pare cea mai potrivită cu personalitatea şi mai ales cu înclinaţiile acestuia ; cu timpul, însă, ideea unui Sadoveanu „indicat să scrie romane sociale", să realizeze „trecerea de la lirism la obiectivare" devine *o judecată de valoare*, constituind, în 1925, în volumul I al ediţiei definitive din *Critice*, criteriul valoric hotărîtor în declararea lui Sadoveanu „un precursor romantic al unei literaturi ce l-a depăşit cu mult". De la data primului ciclu de articole reproduse în *Paşi pe nisip*,

* Cf. Savin Bratu, *op. cit.*, p. 215 : „Urmărind interpretarea lovinesciană şi confruntînd-o cu cronologia reală a titlurilor citate de ea, constatăm că *Un ţipăt* din faza I apăruse în 1902, *Cei trei* (din aceeaşi fază) apăruse în 1903, în vreme ce *Duşmanii* (din faza a II-a !) era, de fapt, una dintre cele mai vechi încercări ale debutului, fusese scrisă încă în 1897 şi apăruse ultima dată în 1901. *Două vieţi* (din faza a II-a !) apăruse, de asemenea, în 1899, apoi în 1900. Povestirea, care, după Lovinescu, ar fi fost tipică, pentru tranziţia de la faza I la faza a II-a era, în realitate, cea mai tîrzie dintre toate povestirile citate de Lovinescu drept elemente ale fazei a II-a... Aşadar, «schimbarea de direcţie» pe care Lovinescu se mîndrea a fi descoperit-o în răstimpul de la *Povestiri* la *Dureri înăbuşite* nu exista."

apăruseră *Neamul Şoimăreştilor, Cocostîrcul albastru, Venea o moară pe Siret, Oameni în lună...* Cu toate acestea, criticul consideră că, „după douăzeci de ani, scriitorul e încă la punctul său de plecare... O activitate bogată şi aparent multiplă se reduce, astfel, la punctul său iniţial." Deşi anunţă că îşi menţine caracterizările „mai mult intuitive", formulate în urmă cu două decenii, Lovinescu introduce în studiul din 1925 şi în concluziile volumului, o serie de aprecieri noi, care schimbă hotărîtor vechiul unghi de vedere, în genere favorabil, stabilit în *Paşi pe nisip.* Sadoveanu este afiliat sămănătorismului ; criticul recunoaşte, de altfel, cu judiciozitate rolul jucat de „acţiunea energică a d-lui N. Iorga", care a însemnat pentru Sadoveanu, „după o frămîntare de cîţiva ani prin ziare şi reviste trecătoare", ceea ce numeşte Sarcey „lovitura de cleşte a întîmplării". („Un lemn aprins răspîndeşte căldură, deşi n-are flacără... Acţiunea *Sămănătorului* a fost pentru Sadoveanu lovitura de cleşte : flacăra a izbucnit şi s-a prefăcut apoi într-un adevărat incendiu.") Dar, deşi observă că în literatura sadoveniană, „departe de a fi idilică, viaţa de la ţară e zugrăvită în trăsături tragice", el consideră că elementele esenţiale ale acestei literaturi ar fi reprezentate prin „dragoste de trecut şi de imobilitate", „regret faţă de formele sociale ce dispar", „dragoste de pămînt, de boieri şi de ţăran, contemplativitate", „duşmănie instinctivă faţă de evoluţia firească a societăţii", într-un cuvînt, prin manifestările unui „suflet liric şi reacţionar" [83]. Peste trei ani, în *Evoluţia prozei literare,* afirmaţia e întărită ; propunîndu-şi să răspundă întrebării dacă Sadoveanu, „colaborator mai întîi şi pe scurtă vreme la *Sămănătorul* şi apoi, timp de aproape douăzeci de ani, al *Vieţii româneşti*", „e mai mult *sămănătorist* sau *poporanist*", criticul optează pentru prima încadrare : „Oricare ar fi asemănările dintre aceste două curente, nota esenţială ce le diferenţiază e aşezată în timp : pe cînd sămănătorismul e *paseist,* fie că se inspiră din trecutul istoric, fie că se mistuie în regretul formelor revolute, al claselor

sociale dispărute, — deşi reacţionar în fond, în formă, însă, în aspiraţiile politice, de pildă, expresie autohtonă a unui socialism localizat, poporanismul e, dacă nu revoluţionar, cel puţin *futurist*, adică se pune în planul unei viitoare forme sociale. Această simplă definiţie dezleagă discuţia în sensul sămănătorismului." [84]

După cum se vede, Lovinescu abordează frontal o serie de probleme esenţiale ale operei sadoveniene — singurul critic, la acea vreme, care nu ezită în faţa unei asemenea întreprinderi. Meritul de a le fi deschis nu îi poate fi contestat; reuşita a aparţinut însă acelora care au ştiut să vadă forţa şi originalitatea artei sadoveniene, cu neputinţă de compartimentat în cadrele vreunei formule, „fizionomia aceasta a lui Sadoveanu, unică în literatura noastră", cum va remarca Ibrăileanu, *viziunea* originală care „sparge limitele de structură ale formulei" (Tudor Vianu). Lovinescu asimilează, în mod evident, spiritul refractar faţă de realităţile capitaliste, pe care-l degajă universul sadovenian, cu *reacţionarismul*, fără să întrevadă nici o clipă fondul umanist, protestatar al acestei literaturi.

Exegeza recentă a operei sadoveniene a demonstrat, de altfel, falsitatea încadrării scriitorului în paseismul sămănătorist: „...Trecutul în opera lui Sadoveanu din etapa 1907 — arată Savin Bratu — nu mai are nimic din romantismul eroic intrinsec al *Răzbunării lui Nour*, e un trecut structural antisămănătorist, demascator şi mobilizator. Iar orientarea lui spre viitor, nedesluşită în perspectiva pe care o propune, e mai sensibilă decît a poporanismului, tocmai pentru că istorica succesiune a exploatărilor îndeamnă, fără echivoc, la luptă, şi, dacă nu indică *drumul* acestei lupte, indică, în orice caz, necesitatea *căutării* acestui drum, ca vitala sarcină a contemporaneităţii." [85]

Pe lîngă stabilirea unor apartenenţe rigide, menite să anuleze, în bună parte, elogiile aduse cu douăzeci de ani în urmă („largi tablouri ale păturilor de jos", fresce sociale peste care pluteşte „o coloare de poezie

specific omenească"), ideea inferiorității prozei ce „nu s-a putut obiectiva" devine, așa cum aminteam mai înainte, concluzia definitivă asupra operei lui Sadoveanu. Valorile principale ale artei scriitorului rămîn, după părerea criticului, „marea viziune poetică", înclinația „de a poetiza materia" („materialism liric", zice Lovinescu). „Sadoveanu este poate cel mai puternic poet al naturii pe care l-a avut literatura noastră." Dar „cum sensul evoluției literaturii epice este în direcția obiectivării, materialismul liric nu poate fi decît un punct de plecare, și nicidecum unul de ajungere, așa că, deși îi recunoaștem scriitorului superioritatea poetică și mai ales caracterul de specificitate națională și valoarea stilistică, nu-i recunoaștem totuși și un primat estetic." [86]

Rigiditatea unei asemenea poziții vădea evident incapacitatea sau lipsa de dorință de a ieși din cadrele unei formule estetice, fertile ca principiu de creație, dar „catastrofale", — așa cum prevăzuse Lovinescu însuși — pentru criticul ce o arbora „cu mîini fanatice", căzînd „în excesele dogmatismului strîmt" [87]. Specificul personalității artistice sadoveniene, de o factură cu totul deosebită, se înscria pe cu totul alte coordonate decît cele fixate de recomandările lovinesciene, derutînd o bună bucată de vreme critica epocii prin originalitatea și forța cu care retopea lirismul poetic și monumentala viziune epică, eposul popular și rafinamentul senzației, realismul descripției și aura spiritului romantic, într-o plămadă unică, inimitabilă. Primul care avea să își dea seama de faptul că în Sadoveanu „vorbește ceva mai mult decît o scurtă și trecătoare experiență individuală" a fost Ibrăileanu, cu toate că și el repetase după Lovinescu îndemnul „spre roman", spre descripția obiectivă, „cu un puternic realism", a împrejurărilor sociale, spre eroi cu „viața sufletească complicată", „superioară" ; după apariția *Însemnărilor lui Neculai Manea,* Ibrăileanu crezuse în „afirmarea definitivă a obiectivismului lui Sadoveanu" [88] și relua peste un deceniu, într-un articol publicat în 1919 în *Însemnări*

literare, ideea romanului social, de tip balzacian, ca un deziderat încă neatins în evoluția scriitorului. Spre deosebire de Lovinescu, însă, își schimbă impresia pe măsură ce fluviul operei sadoveniene își croia albia, ducînd cu revărsarea-i uriașă zăgazurile și însemnele vechilor făgașuri : „...Nu simțiți că literatura d-lui Sadoveanu se deosebește de a oricărui altul — va exclama criticul *Vieții românești* în 1923 — și că are amploarea unei întregi literaturi, a literaturii întregi a unui popor, ca și cea populară ?" Ibrăileanu aduce în acest studiu poate prima interpretare substanțială a uneia dintre cele mai controversate probleme ale artei sadoveniene de maturitate : viziunea asupra vieții, asupra lumii satului în special. Sadoveanu nu e un scriitor „țărănist", el „nu scrie ca țăran" („nici n-a trăit la țară"), „nu este un realist care face «anchete», pentru a da apoi «felii de viață», ci un creator de «documente din viața noastră trecută și prezentă» și, în același timp, un *poet*, în înțelesul în care întrebuințăm acest cuvînt cînd vorbim de Eminescu". De aceea, discutînd apartenența scriitorului — de el însuși mărturisită — la tradiția lui Creangă și Neculce, Ibrăileanu respinge ideea înrudirii cu humuleșteanul („un realist", a cărui literatură foarte personală e filtrată prin prisma unuia ce „scrie ca țăran" și vede viața „ca un țăran") și se oprește asupra apropierii de Neculce, care i se pare „mai justificată", mai strîns legată de „înaintașii adevărați" ai scriitorului : „cîntecele bătrînești", rezonanța acestui „noian îndepărtat", ecoul „rafinat", „complicat... armonizat, orchestrat și încorporat în concepția sa personală". Neculce a fost „hatman, războinic, colector de balade în proză" cu a lui *O samă de cuvinte*, „scriitor colorat", „fire cu o adîncă rezonanță poetică". Hrănită dintr-o asemenea sursă, arta lui Sadoveanu nu se înrudește cu acele „creații populare ale clasei țărănești *ca atare*, datorite în cea mai mare parte oamenilor așezați, și anume, plugarilor", ci cu „cîntecul bătrînesc", „produsul războinicului din orice clasă socială", și nu „produsul țăranului ca *țăran*", „izvorît din viața socială a plugarului" ;

vastitatea resurselor explică şi îmbinarea genurilor şi tradiţiilor estetice, *forţa uriaşă de cuprindere şi de pătrundere* a operei unui „realist în observaţie", a unui romantic prin melancolia nostalgică pe care i-o trezesc vremurile, opera unui scriitor ce „te ispiteşte să întrebuinţezi... termeni contradictorii, să vorbeşti de lirismul lui obiectiv şi de obiectivismul lui liric" ; prin „întreaga sa atitudine faţă de realitate" Sadoveanu „zugrăveşte în toată cunoştinţa de cauză ca ceva foarte obişnuit şi foarte familiar" lumea oamenilor „legaţi de pămînt : ţărani, răzeşi, călugări, mahalaua veche moldovenească, oamenii din trecut, copiii", „fiinţele necuvîntătoare" sînt pentru Sadoveanu „lumea sa proprie, nu un refugiu, ca pentru romantici. D-sa se simte în ea *acasă*, mai acasă decît în lumea în care trăieşte..." [89] De aici ajunge Ibrăileanu la încheierea acelei imagini a specificului sadovenian, în care vede „amploarea unei întregi literaturi", imagine opusă compartimentărilor şi clasificaţiilor lovinesciene, prea strîmte pentru arta scriitorului. Ibrăileanu nu a atacat niciodată, în mod direct, „concluziile" stagnante prin care criticul *Sburătorului* „fixa cadrele" literaturii lui Sadoveanu ; cu atît mai interesante apar însemnările sale, neîncredinţate tiparului la apariţia *Istoriei mişcării „Sămănătorului"* : comentariile notate de Ibrăileanu pe filele volumului citit * caracterizează lapidar vulnerabilitatea poziţiei lovinesciene (confuzia vinovată între sămănătorism şi poporanism, asimilate în concluzie pe motiv că ar fi deopotrivă „ţărăniste", iar Sadoveanu un scriitor ţărănist, a cărui operă ar fi „cu deosebire străină de orice adîncime psihologică"). „Înţeleg (şi mai ales că se simte nevoie de înjosit) — scrie Ibrăileanu identificînd pasiunea partizană a lui Lovinescu — să se spună : simplism, instinctualism, realism rudimentar etc. Dar ţărănism ? Parcă dacă «ţărănism» înseamnă subiecte ţărăneşti, simpatie pentru ţăran, «ţărănismul» nu s-ar împăca şi cu psihologia complicată... şi hiperintelectualistă a lui

* Cartea se află în „fondul Ibrăileanu", pus la dispoziţia Bibliotecii centrale universitare „M. Eminescu" Iaşi, de către prof. Gh. Agavriloaie.

Turgheniev ? *De fapt,* precizează el, țărănist n-a fost nimeni... Țărănist a fost Iorga cu «lacrimile sătencei», cu «literatura despre și pentru țărani»... Dar Sadoveanu e foarte complex : e și Zola, e și Turgheniev..." „În Sadoveanu — mai notează Ibrăileanu pe ultima filă a volumului — sînt prea multe. D-l Lovinescu nu-l poate pricepe, nu-l poate simți. Instrumentul d-lui Lovinescu e prea mic. D-sa vrea să măsoare Europa cu un centimetru. Este Sadoveanu realist ? Este ! O spune și el, pentru ca să știm. Este romantic ? Este. Este epic ? Este. Este liric ? Este. Este descriptiv ? Este ! Marea noutate a lui Sadoveanu, originalitatea lui (fond, formă, limbă, stil) nu există la Lovinescu."

Poziția criticului care voia „să măsoare cu un centimetru", complexitatea operei sadoveniene a trezit dezaprobarea nu numai în cercul *Vieții românești,* dar și în rîndurile celor care se revendicau ca și lovinescianismul din tradiția maioresciană. Pompiliu Constantinescu, de pildă, pe atunci tînăr și încă nelegat de „Sburătorul", îl mustră pe autorul *Istoriei mișcării „Sămănătorului"*, în *Mișcarea literară,* pentru neînțelegerea literaturii lui Sadoveanu. [90] În numărul următor al revistei, Lovinescu îi adresează *Cuvinte către critici mai tineri,* dar eludează chestiunea și îl invită pe tînărul său preopinent „să ia loc" lîngă dînsul spre binele criticii literare.

În exegeza sadoveniană, critica vremii nu s-a raliat lovinescianismului. Tudor Vianu va dezvolta vechile observații ale lui Ibrăileanu, cînd va arăta că *viziunea* originală a scriitorului „sparge limitele de structură ale formulei". „Prin caracterul vizionar al artei sale Sadoveanu se înrudește mai degrabă cu Eminescu" ; „percepția lumii este pătrunsă la el de atîtea valori ale fantaziei, încît lumea care ni se lămurește prin ea nu poate fi aceea a ochiului comun sau a unor priviri călăuzite de obiectivitatea științei..." În interpretarea lui Tudor Vianu, ca și a lui Ibrăileanu, Sadoveanu nu poate fi înglobat ruralismului sămănătorist, „țărănismului" : „Omul elementar este în același timp pentru Sadoveanu omul «eroic»", el nu încarnează „substructura umanității, ci apoteoza ei" ; asemenea

eroi „sînt naturi elementare în alt înţeles decît acela care poate fi dat atîtora din figurile create de un Zola", „de unii din sămănătorişti"... ; tipurile lor sînt „ca ilustraţia resorturilor simple, care pun în mişcare mecanismul vieţii şi al societăţii ; în timp ce chipurile lui Sadoveanu exprimă forma supremă a expansiunii vieţii şi reprezintă, în cadrul de legendă cu care îi înconjoară scriitorul, tipuri de creatori, fiinţe care îşi croiesc soarta lor" .[91]

În 1944, la „patru decenii de la publicarea primei opere a lui Sadoveanu", Tudor Vianu indica indirect eşecul „clasificaţiei" lui Lovinescu : „Mistica genurilor literare a produs uneori judecata — scria el — că lirismul în operele epice ar fi un element intrus, pe care dezvoltarea literară îl conturează şi-l elimină mai totdeauna" ; fără a respinge valoarea *de principiu* a unei asemenea judecăţi, Tudor Vianu precizează însă că „scriitorii n-au să se conducă după nişte modele stabilite o dată pentru totdeauna" ; „ne vom întreba numai dacă operele lor sînt armonioase sau nu, dacă, oricît de felurite ar fi procedeele folosite, aceste opere întocmesc sau nu unităţi perfecte, în care nu simţim nici lipsuri, nici excrescenţe. [...] Rareori a existat însă o artă mai stringent organizată ca aceea a d-lui Sadoveanu, produsul unei conştiinţe artistice mai scrupuloase, mai cumpănite în dozarea efectelor sale. Mistica genurilor literare trebuie deci să dezarmeze în faţa ei, admiţînd formula *realismului* ei *liric* şi *artistic*" [92].

Nu se poate spune că o asemenea „dezarmare" nu se făcuse simţită în critica lovinesciană. După ce trecuse cu uşurătate, ani de zile, peste evoluţia scrisului sadovenian, peste *Zodia cancerului, Baltagul, Creanga de aur, Locul unde nu s-a întîmplat nimic,* primele volume din *Fraţii Jderi,* apărute în anii pe care Sadoveanu însuşi îi socotea „epoca maturităţii" sale literare, Lovinescu renunţă, în *Istoria literaturii române contemporane* din 1937, la formula „ruralismului" şi la aplicarea rigidă, drept criteriu valoric, a cerinţei de „obiectivare epică" ; îşi dă seama că, deşi

adesea „subiectele nu mai purced din atmosfera epicei populare, ci din mijlocul unor lumi reale și dintr-un conflict de forțe materiale, nu putem, totuși, conchide la o evoluție de la romantism la realism" ; în definitiv — recunoaște el — subiectele „luate din fantezia populară sau din realitate se încadrează într-o formulă unică". Nu numai din aceste precizări noi, dar și din aprecierile adăugate pe marginea unor volume apărute între 1928 și 1937 — titluri definitorii pentru opera scriitorului — se vede că specificul sadovenian nu rămăsese pentru Lovinescu o enigmă : *Baltagul*, de pildă, socotit o „reconstituire istorică a acțiunii legendare a *Mioriței*", unde evocarea istorică „merge și mai departe în mit", îl convinge că „în această suprapunere a realității pe mit este poate punctul cel mai îndepărtat al artei lui M. Sadoveanu, în care fuziunea liricului cu epicul se face mai desăvîrșit". *Zodia cancerului* și *Frații Jderi* (din „opera de maturitate"), îi prilejuiesc constatarea că „aplicat la trecutul îndepărtat, istoric... paseismul liric s-a putut transforma în calitate epică", precum și cuvinte de elogii pentru „neuitatul abate Paul de Marenne" ; *Hanul Ancuței* redus, în 1928, în *Evoluția prozei literare* la „seria amorurilor defuncte", devine, în *Istoria literaturii române contemporane* din 1937, „admirabilul *Han al Ancuței*" [93]. De asemenea, vechea elogiere a fuziunii intime dintre natură și om în opera sadoveniană, anihilată brutal în volumul din 1928 („sensul adînc" al acestei influențe „covîrșitoare a naturii asupra omului", ar fi însemnat o „expresie a primitivității, întrucît, fără intenția paradoxului, mersul civilizației se înseamnă prin descătușarea omului de sub dependența naturii"), apare în volumul din 1937 într-o accepțiune în întregime pozitivă : „Rezonanța operei povestitorului este crescută prin convergența întregii naturi : la nici unul din povestitorii noștri legătura dintre natură și om și condiționarea lor reciprocă nu ajunge la o fuziune atît de intimă... Mihail Sadoveanu e poate cel mai mare poet al naturii românești..."

Asemenea observații, și altele similare, deși „adaptate la obiect", sînt însă lapidare, sumar argumentate,

încadrîndu-se în general în profilul de compendiu al lucrării. Cu toate acestea, ele au o anumită pondere, schimbă oarecum imaginea generală asupra operei, în ciuda menținerii pe un spațiu destul de larg a unor vechi aprecieri referitoare la creația de tinerețe a scriitorului. (În fond, nu *menținerea* acestor remarci se poate imputa criticului — el face *istorie literară* și este obligat să țină seama de toate etapele operelor analizate — ci expedierea sumară a operei de maturitate.) Balanța interpretării este evident, spre deosebire de volumul din 1928, aplecată înspre o apreciere pozitivă.

Desigur, și reacția tîrzie, incompletă, dar certă față de evoluția scriitorului stă la originea acestei înnoiri, dar poate, mai mult decît orice, o influență de loc minoră au exercitat împrejurările schimbate în care se desfășurau, în ultimii ani, vechile opoziții și polemici literare. Adversitatea dintre Lovinescu și grupul *Vieții românești* — întețită, pe lîngă temeiurile reale, ideologice, politice de o serie de inimicități personale, de loc onorabile pentru nici una dintre cele două părți — nu rămăsese un factor secundar în orientarea criticii lovinesciene față de Sadoveanu, profund legat de cercul revistei ieșene ; după cum, în aceeași măsură, așa cum am văzut, aceleași relații nu au fost străine de poziția negativă adoptată de *Viața românească* față de evoluția spre epica obiectivă a Hortensiei Papadat-Bengescu, în ciuda faptului că spre această evoluție o îndemnase Ibrăileanu însuși, cu mulți ani înainte de contactul ei cu cercul „Sburătorului". Tensiunea crescîndă a înfruntărilor politice de după 1930, primejdia evidentă a fascismului au redus la proporțiile reale multe dintre falsele probleme care divizau viața literară ; în ce privește opoziția ideologică dintre Lovinescu și Ibrăileanu, ea se desfășura, în ultimii ani, pe coordonate evident schimbate, sub amenințarea dictaturii forțelor de dreapta.

În anii în care la orizont se profila mistica „generațiomaniei" — cum numea Ralea doctrina reprezentanților dreptei — Ibrăileanu și grupul *Vieții românești* nu puteau constitui un front dușman pentru

Lovinescu ; în același fel se punea problema pentru mulți dintre scriitorii grupați în jurul revistei ieșene. Sadoveanu, de pildă, face primul pas spre îmbunătățirea relațiilor cu criticul, care decretase cîndva „insuficiența de creație" a operei sale. În 1936, în nr. 2 al *Însemnărilor ieșene* — în a cărei direcție se afla împreună cu Topîrceanu — Sadoveanu semnează un comentariu plin de simpatie pe marginea romanului recent apărut al lui Lovinescu, *Bălăuca* ; obiectivul urmărit nu era analiza valorii artistice a cărții, ci afirmarea afinităților politice și culturale în virtutea cărora se cuvenea ca intelectualitatea să se unească împotriva fascismului : „Manifestările sale critice ne-au îndepărtat puțintel unul de altul, într-o vreme — scria Sadoveanu — fără ca să fi săpat între noi o prăpastie. Vîrsta și toleranța cuviincioasă care trebuie să domnească între intelectuali a redus asprimile ; în atmosfera de obscurantism ce s-a întins după război, în scăderea sufletească a tineretului, între amenințările anarhice, în confuziunea care amestecă fără discernămînt valorile literare, trebuie să ne regăsim alături ; cu tot ce ne-a putut despărți o clipă, sîntem din generația altei discipline. Lumea nu pornește de la noi ; marile adevăruri au fost spuse de mult ; înțelegem să transmitem o făclie de lumină, nu s-o lepădăm, ca să apucăm în mînă o necioplită ghioagă preistorică..."

Peste puțină vreme, spre sfîrșitul aceluiași an, împotriva lui Sadoveanu se declanșează atacurile huliganice ale ziarelor și grupărilor de dreapta ; scriitorul se mutase la București, începînd o susținută activitate publicistică antifascistă. Cărțile lui Sadoveanu ardeau pe autodafeurile ridicate de legionari. Cînd, la 1 aprilie 1937, presa democrată publică un protest al intelectualilor îndreptat împotriva calomnierii scriitorului, printre semnatari se afla Eugen Lovinescu, alături de Mihail Ralea, Demostene Botez, George Topîrceanu, Al. Philippide și mulți alții.

Toate acestea nu au rămas fără ecou în atitudinea lui Lovinescu ; apelul lui Sadoveanu nu însemnase nicidecum o *captatio benevolentiae* — ideea ar fi fost

în totală contradicție cu temperamentul amîndurora — semnificația pe care o purta depășea cu mult interesele disputelor literare. De altfel, se știe că Sadoveanu nu atribuise vreodată o prea mare importanță înfruntărilor polemice din vălmășagul vieții scriitoricești și nu răspunsese vreodată diferitelor comentarii pe marginea operei sale. Lovinescu remarcase, nu fără o urmă de iritare, această indiferență. În *Memorii* relatează o lapidară discuție, purtată într-o întîlnire întîmplătoare cu Sadoveanu: „Acum nu demult" — volumul apăruse în 1932 — „într-o dimineață de mai, auzii un dulce glas moldovenesc, bemol rătăcit în zgomotul răgușit al Căii Victoriei.

— Îți mulțămesc foarte mult pentru bunătatea ce ai avut-o.

Întorcîndu-mă, recunoscui pe Sadoveanu.

— N-ai pentru ce. Va să zică, ai citit ce-am scris despre tine — îi răspunsei eu, gîndindu-mă la paginile închinate lui din volumul întîi al acestor *Memorii*.

Ca și cum ar fi călcat pe o viperă, Sadoveanu se feri, apărîndu-se cu mîinile și, mai mult din tăceri expresive, am înțeles că nu era vorba de *Memorii*, ci de cele cîteva cuvinte trimise, în urma solicitării unui librar local, cu ocazia sărbătoririi lui la Iași. Din aceleași tăceri expresive, punctate de gesturi domoale, mi s-a confirmat vechea convingere că, intrînd în domeniul publicisticii, tot ce se scrie despre dînsul nu-l preocupă; numai faptul de a-i fi închinat cîteva rînduri într-o scrisoare merita, așadar, o atenție, deși n-am putut înțelege pînă la urmă dacă mi-a citit volumul sau dacă știa măcar de existența lui." [94]

Curiozitatea lui Lovinescu nu era fără temei. Portretul publicat în volumul întîi al *Memoriilor*, apărut în 1930, sintetiza tot ce scrisese mai bun, mai onest despre Sadoveanu; Lovinescu pornește de la portretul *omului*, din care desface apoi arcul unui sensibil elogiu al operei: „cu o conștiință ce ne-a înnobilat profesia", Sadoveanu „a ctitorit o întreagă meserie, dîndu-i o fațadă socială. Pentru a ajunge la aceste rezultate, în afară de talent, remarcabil firește, și de

o productivitate excepțională, Sadoveanu a adus un fel de demnitate personală, o absență care, în loc de a-l înlătura de la situații morale, i le-a oferit în chip spontan. Ceea ce izbește la acest om de retorică pasională și evocatoare e blocul de tăcere ce-l configurează, ermetică, definitivă, elementară, în jurul căreia larma vieții se sdrumică în pulbere ; tăcere plină de conștiință de sine și de rezervă față de oamenii zilei, egal de izolatoare cu inoportunii ; tăcere în fața căreia mult vorbărețul Pompiliu Eliade s-a speriat ca în fața unui inexplicabil fenomen al naturii ; tăcere în care unii citesc indiferență, egoism, dispreț, simțindu-se incomozi și neexistenți, deoarece nu sare să mîngîie sau să ajute, nu se grăbește să lege firul vorbei într-un interes comun ; tăcere nesociabilă de om crescut printre copaci și albine, în margine de oraș, adăpostit între sîrmele ghimpate ale grădinii sale, nevăzut de nimeni timp de un sfert de veac, deși știut de toți ; tăcere care supără sau îndepărtează, dar care mai presus de orice comentar și resentiment momentan impune ca o forță primară, simțind-o așa și nu altfel, nu din atitudine, ci dintr-un principiu organic îndărătul căruia fermentează germenii atîtor creațiuni și obîrșește izvorul atîtor armonii verbale ; cu foșnetul de fapte și cu acordurile de liră, cu curcubeul de colori și cu violoncelul duioșiei, opera scriitorului stă de veghe deasupra lacului tăcerii sale, care, în loc de a deveni opacă și neinteligentă, se spiritualizează, se umanizează și prinde o autoritate ce o face respectabilă prin toate castelele fermecate bănuite în adîncuri." [95]

*

„Mistica genurilor literare", transformată în dogmă, a acționat nu numai în direcția anihilării receptivității criticii lovinesciene față de valoarea și originalitatea fenomenului sadovenian, ci și în egală măsură, așa cum era și de așteptat, într-o direcție opusă, înspre supralicitarea unor creații a căror valoare, astăzi de nimeni contestată, a fost multă vreme umbrită de

ridicolul falselor probleme ridicate în jurul lor de către criticul *Sburătorului*. Comentariile asupra schiţelor lui Brăescu întrunesc un amestec de consideraţii teoretice judicioase, de observaţii lucide, cu cele mai neaşteptate şi mai stridente sentinţe. Prezentarea scriitorului, după primii ani de la debut — prezentare corectă şi curajoasă la acea vreme drept „cel mai autentic urmaş al lui Caragiale", îşi inversează cu timpul termenii comparaţiei, şi satira lui Brăescu devine, în măsurătoarea procustiană a „obiectivării epicului pur", superioară satirei caragialiene. Peste cîtva timp afirmaţia e întrucîtva corectată : nu e vorba negreşit de „suprapunerea" în întregime a operei celor doi scriitori, „literatura dramatică a lui Caragiale este, pe de o parte, neîntrecută pînă acuma, şi rolul ei istoric în evoluţia literaturii noastre considerabil ; iar pe de alta ...talentul d-lui Brăescu nu se poate realiza încă în teatru, lipsindu-i nu numai arhitectonica dramatică, dar chiar şi concepţia a ceea ce e teatrul. Comparaţia nu se poate, deci, face decît în cadrele schiţei satirice" ; „...mai obiectivă, satira d-lui Brăescu reprezintă o formă evoluată faţă de satira lui Caragiale" [96]. Nu mai e nevoie de demonstrat că şi în această formă, afirmaţia criticului dornic să „lanseze", să „impună" un talent autentic, dar în acelaşi timp nu mai puţin preocupat să îşi ilustreze valabilitatea în practică a propriei „direcţii estetice" a constituit pentru cariera literară a „maiorului" una dintre cele mai penibile greutăţi ce le poate întîmpina un scriitor : ridicolul falselor imagini, al falselor probleme, sub imperiul cărora se creează uneori un întreg curent de opinie, indiferent faţă de valoarea propriu-zisă a operei scriitorului, şi preocupat în mod exclusiv de latura anecdotică a dezbaterilor critice desfăşurate pe marginea ei. Brăescu devine, pur şi simplu, în multe referiri, scriitorul pe care directorul *Sburătorului* îl decretase a fi „mai mare decît Caragiale". Una dintre manifestările cele mai comice ale acestei stări de spirit a fost cronica lui Scarlat Struţeanu, apărută în *Viitorul* din 20 februarie 1922, la volumul de schiţe

Cum sînt ei ; dovedind pesemne o sfîntă ignoranţă atît în cunoaşterea lui Caragiale, cît şi a schiţelor brăesciene, preocupat în mod exclusiv de specularea nefericitei paralele stabilite de directorul *Sburătorului*, autorul cronicii se lasă indus în eroare de topica echivocă a unei fraze din prefaţa lui Lovinescu la volumul de schiţe *Maiorul Boţan*, şi îi atribuie lui Caragiale schiţa *Legea progresului*, însoţindu-şi „descoperirea" de un comentariu care a făcut multă vreme deliciile polemicilor literare ale vremii („...singura schiţă cu adevărat cazonă a lui Caragiale, *Legea progresului*, deşi este inferioară cu mult *Telegramelor* sau *Domnului Goe*, dar prin individualizare a devenit poezie, ceea ce nu a reuşit domnul Brăescu" etc., etc.).

Pe lîngă asemenea incidente comice, „clasificarea" stabilită de Lovinescu a prilejuit replici substanţiale din partea lui Mihail Sebastian, Perpessicius ; meritul acestor intervenţii stă în ţinuta teoretică prin care îşi susţin demonstraţia, lărgind cadrele discuţiei dincolo de „cazul Brăescu", insistînd asupra falsei opoziţii între epic şi liric, între subiectiv şi obiectiv în cadrul literaturii satirice. * Lovinescu n-a rămas nereceptiv în faţa reacţiei criticii ; în *Istoria literaturii române contemporane* din 1937 renunţă la consideraţiile care treziseră o dispută atît de nefavorabilă scriitorului.

În ciuda exagerărilor, Lovinescu a avut un rol hotărîtor în „lansarea pe orbită" a maiorului Brăescu ; „Sburătorul" i-a deschis drum, ca şi altora, i-a făcut larg cunoscută opera ; criticii lovinesciene i se datorează primele studii de minuţioasă analiză care au impulsionat dezvoltarea realistă a satirei lui Brăescu, au impus în atenţia criticii literare a vremii personalitatea artistică a scriitorului. După apariţia schiţelor

* Mihail Sebastian — referindu-se la aceleaşi exemplificări folosite de Lovinescu — arată, de altfel, că nici Brăescu „nu ocoleşte replica personală, ironică şi comentariul indirect, prezentarea persiflantă a faptului" (*Chestiunea Caragiale-Brăescu*, în *Universul literar* din 15 dec. 1928). Perpessicius, în acelaş sens, se întreabă de ce satira aşa-zis „obiectivă" trebuie privită într-o opoziţie ireductibilă cu satira în care există „infiltraţiuni subiectiviste", „cînd fiecare în parte îşi are farmecul autonom şi toate se întîlnesc sub aceeaşi cupolă comică" ? (*Menţiuni critice*, vol. III, 1939.)

publicate în primii ani în *Sburătorul*, Lovinescu apreciază că „scriitorul și-a precizat o fizionomie" : „Viața militară și-a găsit în sfîrșit Homerul ironic, după cum mahalaua, mica burghezime, semidoctismul, politicianismul mărunt își găsise în Caragiale un istoric" ; „noutatea lumii pe care o zugrăvește" Brăescu, incisivitatea, larga rezonanță socială a satirei i se impun : „Ne pătrunde fiorul liric al luptelor singulare — scrie el, comentînd obtuzitatea și sangvinolența colonelului din *Legea progresului* — în care destinul unui neam stă în mușchiul sau viclenia unui singur individ". Lovinescu își dă seama că din schițele maiorului Brăescu „începe să se proiecteze pe fondul armatei române figura colonelului îngust, tipicar, adevărat asasin al spiritului de inițiativă, ignorant — figură sinistră ce ne-a dus în pragul dezastrelor"... Salutînd „valoarea reprezentativă" a unui asemenea personaj, Lovinescu cere autorului „să o lărgească și mai mult în multiplele linii și aparențe ale vieții, pentru a lega simbolul complex al unui moștecism ireductibil, fără exagerații, fără caracterul vodevilistic, ci în viguroase trăsături realiste, în care ironia e cu atît mai puternică cu cît e mai sobră" [97].

Lovinescu semnalează primul „caracterul profesional" al schițelor cazone ale lui Brăescu, impunînd atenției valoarea literaturii axate pe „o psihologie a meseriei care trece peste particularitățile etnice". „Funcționarul tipic din București — scrie el — are mai multe apropieri sufletești cu funcționarul din Copenhaga decît cu latifundiarul din Dolj... Individul se ridică la înălțimea unui factor simbolic pentru o clasă socială ; pe lîngă naționalitate, mai are și o breaslă" ; artistul, deci, „trebuie să străbată întreitul înveliș al sufletului omenesc" — specificul național, specificul social, al meseriei, specificul psihologiei individuale, ocolind primejdia unor „tipuri convenționale, abia superioare teatrului de păpuși" ; aceste „observații generale", pe marginea lui Brăescu, îi prilejuiesc încadrarea schițelor cazone ale scriitorului într-un context social istoric determinat, în aria căruia proiectează forța larg generalizatoare a satirei brăesciene

ce-şi concentrează anecdota „pe o observaţie adîncă", „prezintă un contrast tipic între categoria ideală şi categoria reală a vieţii ; depăşind cercul îngust al faptului povestit, ea înglobează o psihologie ce trece peste individ, peste profesie, spre a ajunge pînă la clasa socială şi chiar pînă la naţionalitate" [98].

Insistînd asupra naturii sociale a satirei brăesciene, Lovinescu propune, pe măsura evoluţiei scriitorului, o clasificare a schiţelor după natura mediului care le-a inspirat, încercînd să desprindă diferenţierea specifică pe care o aduce Brăescu în cadrul fiecărei categorii : astfel, dintre cele „trei cîmpuri de experienţă socială" (lumea militară, ţărănimea, mica burghezie), Lovinescu socoteşte că „în satira lumii militare se manifestă superioritatea scriitorului şi îi constituie... o unicitate pînă la sleirea genului".

O contribuţie preţioasă aduce criticul la cunoaşterea şi înţelegerea personalităţii artistice a „maiorului", într-un moment în care mulţi erau tentaţi de similitudinea aparentă a tematicii lumii cazone din schiţele lui Brăescu cu „moştecismul" lui Bacalbaşa ; literatura lui Brăescu, arată el, „ridică planul topografic al armatei române într-o epocă de tranziţie", „de la o epocă haotică la o formă mai civilizată, în momentul reformelor neasimilate încă, în care satira fixează caracterele hibride ale unei duble deveniri nesincronizate ; devenirea spiritului, mult mai lentă decît devenirea materiei plastice". Dar nu numai momentul ales, „nu e cel al lui moş Teacă", ci şi substanţa artistică a figurii centrale a satirei lui Brăescu, colonelul, „axa" în jurul căreia gravitează regimentul, „celula vieţii militare", nu este alcătuit din aceeaşi plămadă cu a eroului lui Bacalbaşa ; pe acesta Lovinescu îl socoteşte „schiţat într-un material primitiv", „împins la caricatură", pe cînd colonelul lui Brăescu nu e construit din fantezie, ci prin observaţie riguroasă ; superioritatea satirei lui Brăescu i se impune criticului prin complexitatea socială şi psihologică a tabloului îmbrăţişat,

prin mecanismul subtil, ascuns, al unui comic izvorît dintr-un puternic contrast între „aparență și realitate", din „simpla prezentare a unei contradicții în locul unei identități presupuse" ; el pune în valoare eficiența și forța de pătrundere a acestei satire, care, „întrucît *e socială*" („ca și la Caragiale"), „nu putea să nu se raporte, în cadrele armatei, la contrastul între fondul și formele civilizației noastre în faza de tranziție" [99], în faza în care „reformele au rămas încă ineficace, deoarece nu s-au scoborît din abstracția legificării" și „nu au dat armatei decît o serie de principii și reglemente acceptate în litera, și nu în spiritul lor". „...Reformismul e numai o pojghiță superficială, în dosul căreia stă omul vechi, cu instinctele lui brutale, cu metodele lui tradiționale" [100]. De aici, remarcă Lovinescu, „automatismul mișcărilor ce nu corespund necesităților sufletești și comicul puternic ieșit din simpla prezentare a contrastului. Aparatul funcționează în vid, ca o mașină ce huruie fără să macine ceva ; viața e pur mecanică, și îndărătul gesturilor nu e o conștiință" [101].

Lui Lovinescu i se datorează primele „reconstituiri" ale atmosferei specifice satirei brăesciene a lumii cazone, în care „totul e numai spoială și simulație în vederea inspecției" : „echipe speciale" ce dispar după inspecția generalului, „farmacii ce nu servesc la nimic", ofițerii „ce nu se gîndesc decît la «memoriu» și la «avansare». Tabloul «goanei după carieră» și al vieții de cazarmă e magistral ; adulația din jurul colonelului omnipotent, emulația de a se distinge, aprobîndu-l cu exagerare, cucerindu-i bunăvoința prin servicii mărunte, dovedind aptitudini speciale pentru gospodăria regimentului, cu aere de reformator în aranjarea unor butoaie de varză sau a unor straturi de ceapă." Într-o asemenea lume, „din căpitanul Drăgoi scriitorul a creat o figură reprezentativă, și din avansarea lui, un simbol al carierei militare". Fondul profund umanist al acestei satire, care își îndreaptă incisivitatea spre prostia funciară și carie-

rismul unei ofițerimi brutale și își revarsă o caldă simpatie asupra soldatului lipsit de orice altă armă de apărare decît „prostia simulată", este pus în lumină de Lovinescu printr-o paralelă contrastantă, a două lumi iremediabil opuse : „Îndărătul ofițerului inferior, docil, slugarnic chiar, ațintit numai la înaintare, și a colonelului mărginit, tipicar, și, totuși, cu pretenții de inovator ; îndărătul vieții de «mică garnizoană», cu intrigi mărunte, cu baluri militare, cu certuri între cluburi rivale, cu emoția inspecțiilor ; îndărătul acestei lumi în care masca ascunde realitatea, scriitorul a observat și pe soldatul român" ; „...metodelor noi el le oferă un suflet simplu și opac, iar sălbătăciei gradaților, dintr-un fel de viclenie primitivă, le opune o prostie simulată : obținînd gloria de a fi cel mai prost din compania lui, soldatul Bolocan își pregătește, astfel, un trai la adăpostul tuturor experimentelor" [102].

De pe această poziție, a insistenței permanente asupra naturii *sociale* a satirei lui Brăescu, este abordată mult discutata teorie a „obiectivării epice" a schițelor sale ; lăsînd la o parte tendințele spre absolutizare și interpretare dogmatică, în cele din urmă corectate tacit în ultima *Istorie a literaturii române contemporane* din 1937, contribuția lui Lovinescu în această direcție merită, în esența ei, mai multă atenție decît i s-a acordat. Ca și în cazul romanelor lui Rebreanu, „obiectivitatea" schițelor lui Brăescu este discutată în aceeași accepțiune : a sporirii veridicității, prin „topirea artistului în opera pe care a creat-o" [103], prin pasiunea „ascunsă în felul de agregare a materialului", întrupată „în ființe vii", și nicidecum „verbală și retorică". „Indiferența împinsă pînă la impasibilitate", apreciată cu atîta insistență de critic și în schițele lui Brăescu a fost prea adesea transformată — ca și în cazul „obiectivității" admirate în epopeea țărănească a lui Rebreanu — în pledoarie pentru apatie politică, în oroare estetizantă de *atitudine*. Dar, încă o dată, ca și în prezentarea poziției lovinesciene față de Rebreanu, și de data aceasta contextul real al de-

monstrației criticului este nu o dată eludat. Lovinescu nu a pledat niciodată pentru o literatură satirică indiferentă față de idei, ci a avut în vedere *finalitatea socială* a satirei, specificînd în realitate că, în opoziție cu intenția umoristică gratuită, satira lui Brăescu este, dimpotrivă, animată de spiritul „de îndreptare spre lumea morală, pe baza contrastului“ [104]; paralela pe care am mai amintit-o între Brăescu și Rebreanu („d. Brăescu... pentru literatura satirică ne reprezintă ceea ce e d. Rebreanu pentru literatura epică“), construită pe ideea unei modalități de reflectare cu „maximum de imparțialitate posibilă“, se bazează pe relevarea unei similitudini *de poziție*, învederînd nu *lipsa de atitudine*, ci, dimpotrivă, existența evidentă a unei atitudini: „Lipsa de atitudine, după cum am mai spus, ar putea părea paradoxală într-un gen literar ce presupune o atitudine. Ascunsă în felul de agregare a materialului, ea rămîne însă interioară“ etc., etc.

De altfel, Lovinescu însuși insistă asupra faptului că „obiectivitatea în artă este... o problemă relativă, întrucît, prin simplul fapt al existenței sale, orice temperament reflectează lumea dinafară într-un mod determinat, iar unghiul de reflecție constituie tocmai personalitatea artistului“... Convins că „inexistența artistului înlăuntrul operei sale e o absurditate“, el concepe însă creația „supusă doar determinismului interior“, avînd „aparența unei existențe deosebite de cea a creatorului, deoarece numai cînd e nemijlocită, contemplația estetică ne dă cea mai înaltă satisfacție“ [105].

Raportată la literatura satirică, ideea e accentuată: „Prin temperament, satiricul e combativ; pornind de la un ideal, acțiunea lui tinde negreșit spre un scop“, iar „scopul nu poate fi ajuns mai sigur decît prin obiectivitate. Din verbală și retorică, pasiunea observatorului se întrupează în ființe vii“; satira lui

Brăescu, arată criticul, „izvorăşte din simpla prezentare a unei contradicţii în locul unei identităţi presupuse, contradicţia între vorbă şi faptă, între aparenţă şi realitate. Contrastul e atît de puternic, şi efectul atît de violent, încît orice altă intervenţie de ordin verbal le-ar micşora. Nu vom găsi, deci, nici ironia, nici umorul, în sens propriu: procedînd *à contrario*, ironia acordă calităţi inexistente, pentru a le sublinia tocmai absenţa; ţinînd seama numai de realitate, umorul o acceptă ostentativ, pentru a-i schimba calificaţia: recunoscut şi copios zugrăvit, defectul devine o însuşire... Ţinîndu-se strîns de natură, liberă de orice ironie şi intenţie umoristică", satira lui Brăescu, purtînd „urma unei observaţii obiective", conduce la concluzia că, „prin indiferenţă împinsă pînă la impasibilitate, verosimilitatea creşte" [100].

În această lumină, Lovinescu apreciază contribuţia lui Brăescu şi în înnoirea prozei inspirate din viaţa ţărănimii, domeniu în care viziunea scriitorului e socotită „unică" la acea dată: în contrast cu „vechea concepţie idilică", sau cu „romantismul cu procedee naturaliste", ţăranul în literatura lui Brăescu apare „desfăcut de toate atributele poeziei şi ale misticismului naţional": „el a început să fie fixat şi prin psihologia sa individuală", „fără satiră, dar şi fără idealizare". „E numai un exemplar omenesc cu o mentalitate determinată de condiţiile sale de viaţă; în aceste cadre, psihologia lui devine un obiect precis de observaţie, cu mult mai preţios sub raportul realităţii". Demonstraţia, judicioasă şi receptivă la caracterul novator al literaturii lui Brăescu, e umbrită însă de tentaţia paralelismelor hazardate; aluzia evidentă la povestirile din tinereţe ale lui Sadoveanu, opuse descripţiei obiective a ţăranilor din schiţele „maiorului" („durerea sa înăbuşită nu interesează literatura, şi nici vitalitatea lui elementară nu se proiectează ca

un simbol"). Dacă asemenea paralele, şi în special falsa opoziţie Brăescu-Caragiale, s-au dovedit — aşa cum încheia, sumar, G. Călinescu, zgomotoasa dispută — „o simţitoare exagerare", fondul iniţial al demonstraţiei criticului aduce, în analiza satirei brăesciene, ca şi în aceea a romanului lui Rebreanu, o contribuţie ce nu poate fi neglijată, la impunerea prozei de observaţie socială, la sporirea interesului pentru un gen a cărui dezvoltare, în literatura română dintre cele două războaie, este strîns legată de permanenţele criticii lovinesciene.

Că preocuparea permanentă pentru obiectivarea prozei epice şi, în cazul de faţă, pentru obiectivarea satirei se înscrie, la Lovinescu, în ciuda exagerărilor dogmatice, pe linia promovării mijloacelor artistice ale epicii realiste, şi nu constituie un apel la o literatură indiferentă, în fond, sub raportul ideilor sociale, o dovedeşte cu prisosinţă nu numai latura lucidă, valoroasă a criticii sale, dar, uneori, şi scăderile ei. Interpretarea dată de Lovinescu teatrului caragialesc, de pildă, este de o îngustime întristătoare *, tocmai

* Nu ne referim aici la aşa-zisa „prognoză" mult discutată referitoare la perisabilitatea operei caragialiene în două sute de ani, deoarece socotim că ironiile s-au declanşat împotriva unei fraze scoase din contextul real — aşa cum s-a întîmplat, deseori, cu scrierile lui Lovinescu. Fragmentul incriminat sună după cum urmează şi nu cuprinde, după părerea noastră, nimic scandalos; dimpotrivă, criticul afirmă că valoarea operei lui Caragiale va rezista timpului, cu toate că peste decenii „nu va mai rămîne nici urmă din atmosfera morală a comediilor lui" şi „fiecare rînd al *Scrisorii pierdute* va trebui însoţit de un altul de comentarii": „După cum însă într-o picătură din apa mării se cuprinde întreg oceanul, într-un «moment social» se cuprinde întreaga umanitate; în afară de particularităţile lui, din cunoaşterea unui om cunoaştem şi trăsăturile comune ale speciei. Comediile lui Caragiale vor continua deci să cuprindă şi o valoare omenească. Nu vor fi înţelese, desigur, cum le înţelegem noi acum; expresie a unei stări de sensibilitate generală, arta e şi expresia unei epoci date. Satisfăcîndu-ne cu atît mai mult cu cît ne găsim mai integral în ea, asimilăm literatura contemporană prin toate fibrele conştiinţei; înţelegem mai profund pe Eminescu decît pe Horaţiu, şi pe Caragiale decît pe Plaut; în 200 de ani, însă, nici Caragiale şi nici Eminescu nu vor mai corespunde sensibilităţii epocii. Emoţiunea estetică este negreşit, o funcţie variabilă,

datorită faptului că, repetînd aceeaşi greşeală ca şi Gherea, el reproşează marelui scriitor... inexistenţa unui ideal social înaintat. Nu e greu de recunoscut, în acuzele îndreptate de Lovinescu împotriva lui Caragiale, ecoul şi influenţa directă a criticii lui Gherea, care dovedise, după cum se ştie, o vinovată neînţelegere a sensului politic, ideologic al satirei caragialiene. Lovinescu îl compară pe Caragiale cu Alecsandri şi ajunge la concluzia că teatrul celui care fusese „unul dintre făuritorii anului 1848 şi ai Unirii" este „un teatru de luptă", „meliorist", animat de idealuri înaintate, pe cînd „satira lui Caragiale e negativă" : „În tot teatrul lui Caragiale nu găsim nu un erou, ci un om cinstit, sau un om normal. Ibsen avea un ideal moral ; teatrul lui e un teatru de luptă, e satira unei lumi pe ruinele căreia el ar fi vroit să ridice o lume nouă. Caragiale e lipsit de ideal : teatrul lui e o satiră pentru satiră. ...Oricît de spiritual ar fi în forma lui scînteietoare, e întristător. Ieşi din el ca dintr-un spital de infirmităţi morale şi intelectuale... Nu găseşti un singur om căruia să-i poţi întinde mîna

dar deviaţiunile sale sînt relativ limitate ; după două mii de ani citim încă cu plăcere comediile atît de locale şi de sincronice ale lui Aristofan. Ceea ce astfel de opere pierd, cu vremea, din sugestia imediată, cîştigă în însemnătate documentară : cînd va voi să zugrăvească aspectul atmosferei morale a începuturilor regimului nostru constituţional, istoricul viitorului va studia şi opera lui Caragiale, în care s-a fixat fizionomia epocii sale, tot aşa după cum s-a fixat şi în stînci urma faunei şi florei preistorice" (*Critice*, II, 1928, p. 23—24).

Cronica pe care o publică în *Rampa* (9 ianuarie 1916) la spectacolul cu *Scrisoarea pierdută* aduce un elogiu entuziast capodoperei caragialiene : „*Scrisoarea pierdută* e cea mai bună comedie a literaturii române. Un merit îndoit : pentru că e o lucrare dramatică bună şi mai ales pentru că e o comedie bună. [...] *Scrisoarea pierdută* e izvorîtă ... dintr-o observaţie proprie şi unică, iată marea calitate ce o desparte de toată cealaltă literatură convenţională, de toată această farmacie dramatică în care se combină în eprubete locurile comune ale sufletului omenesc. *Scrisoarea pierdută* e un moment din viaţa socială a poporului românesc, prins din fugă şi turnat în formele artei nepieritoare ... O comedie bună e un lucru rar la toate popoarele. În literatura rusă avem numai *Revizorul* ; iar în literatura franceză de la Beaumarchais încoace n-avem decît pe Courteline. E o fericire că noi am avut pe Caragiale."

fără să te simți pătat. Numai Cetățeanului Turmentat. Nu i-ai face însă plăcere, deoarece «l-ai zgudui». Pe cînd mocirla vieții zilnice slujește așadar lui Ibsen și altora ca fond, din care se desprinde și mai bine superioritatea morală a unui Stockmann sau a unui Bernik, la Caragiale ea se răsfață, fără altă țintă decît de a se răsfăța." Criticul conchide cu amărăciune că scriitorul „n-a fost un grădinar de suflete, ci un adunător de obiecte, un colecționar..." [107]. Este evidentă nu numai neînțelegerea specificului comediei satirice (comparația deplasată cu Ibsen), dar și a forței morale regeneratoare implicate într-un teatru al negației totale, în a cărei rază intră *sistemul societății* ca atare, și nu critica animată de intenții *melioriste*, realizabile în cadrul sistemului social dat. Argumentarea teoretică a unui asemenea punct de vedere eronat — și, după cum vom vedea, partizan — se săvîrșește însă în virtutea unor principii la care ar fi subscris fără îndoială și Gherea, și Ibrăileanu: „Un artist se prețuiește... nu numai după puterea lui de realizare, ci și după înălțimea idealului în slujba căruia și-a pus talentul. Darul de observație nu ajunge pentru a-i fixa măsura. Trebuie să știm încotro i se îndreaptă observația, în ce lume de sentimente și de idei pătrunde, ce anume înfățișări ale vieții știe însufleți. Meritul unui artist stă nu numai în realizare, ci și în valoarea relativă a aspectelor zugrăvite." [108] Criticului care semna asemenea aserțiuni nu-i era, de bună seamă, indiferent fondul de idei, substratul social al literaturii pe care o voia „obiectivă". Așa-zisa inexistență a unui „ideal superior" îi este reproșată lui Caragiale nu numai de către Gherea și Lovinescu, dar și de către Maiorescu, nemulțumirea lor e în aparență aceeași, cauzele care o declanșează însă sînt, la fiecare în parte, altele. Obiecțiilor lui Lovinescu pornesc de pe pozițiile liberalismului partizan, care se socotea deținător al „germenilor viitorului" și s-ar fi dorit încununat, ca atare, de elogiile scriitorului; aversiunea antijunimistă îl determină pe Lovinescu să asimileze în mod simplist concepției politice junimiste o serie de scriitori grupați în jurul *Convorbirilor*

literare și să considere, în această lumină, că și Caragiale ar fi „reprezentat expresia cea mai pură a junimismului" ; în această „încadrare" forțată, rigidă, Lovinescu se întîlnește cu Ibrăileanu, care conchide însă că „junimistul Caragiale a satirizat în opera sa noua stare de lucruri, mișcat de suferințele și nevoile claselor de jos, mai ales ale țărănimii" [109].

Promovarea ideii de obiectivare a prozei epice i-a adus lui Lovinescu nu numai imaginea falsă de propagator al literaturii apolitice, indiferente pe planul ideilor sociale, dar uneori și învinuirea de a fi nutrit „dispreț pentru popor", pentru democrație ; este sigur că Lovinescu nu a avut nimic comun cu idealurile politice socialiste ; așa cum am arătat, sub presiunea propagandei burgheze a vremii, era direct înspăimîntat de perspectiva unei viitoare suveranități a maselor proletare ; dar de aici pînă la ideea unui dușman al democrației, idee acreditată în prezentări pripite și răstălmăcitoare, este o cale lungă ; în realitate, Lovinescu și-a îndreptat polemica împotriva *literaturizării* mizeriei țărănești, împotriva pretențiilor demagogice de rezolvare a suferinței maselor pe calea „înălțării" culturale, dezvăluind adesea cu luciditate fondul brutal al realității sociale : el ironizează astfel acele povestiri cu ajutorul cărora cutare scriitor „voia ca prin literatură să «saneze» relele ce bîntuie poporul" [110], programul lui Iorga de a rezolva problema țărănească coborînd spre „sărăcia și neștiința" „fratelui mai mare", „badea", și „apropiind de buzele lui arse paharul de aur cu băutura fermecătoare de întinerire a sfintei culturi" [111] ; cînd remarcă faptul că „poporaniștii au renunțat la poporanism", Lovinescu își însoțește comentariul cu observația încărcată de amară ironie : „cele cinci hectare nu constituie paradisul țărănimii române" [112].

Lupta sămănătoriștilor împotriva votului universal este calificată cu violență drept „reacționarism gregar" ; falsul revoluționarism al acestei mișcări este intuit în adevărata accepțiune, animatorul *Sămănătorului* apărîndu-i un „revoluționar prin temperament și talent oratoric, nu însă în sensul ideilor socialiste,

ci în sensul unei reacțiuni ce ne-ar duce la o viață patriarhală, junimist prin negație..." [113] „D. Iorga, scria Lovinescu, nu era omul revoluției sociale. Se aplecase totuși asupra țăranului din romantism literar și din solicitudine gospodărească. Nu se gîndise însă la valoarea lui politică... Suveranitatea poporului i se părea una din minciunile democrației. Ca și Stendhal, ar fi preferat să facă curte lui Guizot decît portarului. La 1906 Guizot era Petre Carp, bărbat cunoscut prin democratism." [114] În fața atacurilor unor ziare ardelene, care vorbeau în mod generalizator despre „conrupția regatului", criticul se simte dator să precizeze: „...nu trebuie să uităm că orice conrupție politică e legată de putere. Nu e un fenomen național..." și, „mai ales, nu trebuie să se uite că îndărătul celor cîteva mii de exploatatori politici avem un popor intact și admirabil orînduit sufletește... un popor de țărani care cu sîngele lui a ratificat și a dat viață marelui act de la Alba-Iulia" [115].

Lovinescu a reacționat în mod negativ ori de cîte ori apelul declarativ la popor, la literatura populară acoperea în fond cultivarea conservatoare a tendințelor spre stagnare patriarhală și primitivism ; astfel, fetișizarea folclorului, idolatrizat în cercurile sămănătoriste, indiferent de caracterul producțiilor populare, „frumoase sau nu, interesante sau nu" [116], găsește în Lovinescu o rezistență guvernată de o concepție realistă asupra noțiunii de popor: „Adorarea necondiționată a literaturii populare — scrie el — pleacă de la concepția metafizică a unui popor considerat ca o entitate ce-și tălmăcește prin mijlocirea artei însușirile lui supreme. Poporul nu e însă o ființă vie și unitară ; poporul e o reunire numerică de mai mulți indivizi, legați prin cîteva însușiri comune, dar despărțiți printr-o prăpastie de idei, de simțiri, de voințe deosebite..." [117]

Ar fi greșit să considerăm „dispreț pentru popor" înverșunarea dreaptă a lui Lovinescu împotriva literaturizării paseiste a vieții mizere a maselor țărănești ; să nu uităm că exemplul pe care l-a opus unor ase-

menea tendințe a fost epopeea țărănească a lui Rebreanu, romanul social, pilda realismului critic rus, animat de figura vizionarului, preocupat de probleme ideologice, trăind la o înaltă intensitate frămîntările sociale și politice ale țării.

În același timp, nu putem ignora faptul că teoria criticului cu privire la obiectivarea prozei epice și la rolul înnoitor al investigării mediului urban, pe lîngă efervescența stimulată în viața literară a vremii, a provocat într-un anumit fel nu puțină confuzie. Vechea observație critică, îndreptată încă în anii de debut împotriva lipsei de orizont a literaturii care se menține în descripția unei lumi restrînse la „gradul de mentalitate" „redusă și elementară a țărănimii", cuprindea, pe lîngă respingerea judicioasă a unilateralității și simplismului, văzute ca vicii de concepție ale scriitorului, și considerații negative la adresa obiectului propriu-zis al acestei literaturi : „Țărănimea are o viață sufletească foarte limitată. Ceea ce predomină în ea e numai viața simțurilor — într-un cuvînt, viața fizică." [118] Prejudecata sprijinită atunci pe caracterul minor al unei insignifiante literaturi sămănătoriste este părăsită însă în ciclul *Criticelor* și al *Istoriei literaturii române contemporane,* infirmată cu lux de amănunte o dată cu apariția lui *Ion* : nu *obiectul* inspirației, ci *atitudinea* scriitorului este hotărîtoare, va preciza criticul, desfășurîndu-și în continuare campania împotriva idilismului sămănătorist ; romanul lui Rebreanu avea să însemne o piatră de hotar nu numai în evoluția prozei românești, ci și în dezbaterile vieții literare. Lovinescu era, așa cum am văzut, primul critic care *a înțeles* și a asimilat, în toată însemnătatea ei, valoarea cărții.

Cu toate acestea, pozițiile părăsite de Lovinescu au fost preluate de alți combatanți, și formula inferiorității lumii rurale ca mediu de investigație literară, a circulat difuz în epocă, promovată cu mai multă insistență de Camil Petrescu. Discuțiile, de oarecare amploare la un moment dat, amintesc cîteodată ideile lui Lovinescu în problema romanului ; punctul de

vedere îmbrăţişat de Camil Petrescu însă nu putea fi asociat de poziţia lovinesciană decît „pînă la un punct", cum observa G. Călinescu. Lovinescu respinsese, aşa cum am văzut, ideea superiorităţii *în sine* a literaturii inspirate din mediul urban. Cu toate acestea, chiar unul dintre adversarii săi ideologici, M. Ralea, examinînd, în 1927, în paginile *Vieţii româneşti* problema gestaţiei lente a romanului românesc, leagă ideea înfloririi genului de evoluţia calităţii „materialului uman", reprezentat de „clasele subţiri, cultivate" („romanul presupune eroi, şi aceştia nu se pot găsi în grupurile primitive... viaţa lor sufletească trebuie să fie complexă", şi să se degajeze de mediul înconjurător, „cu care intră în conflict"). Studiul a provocat intervenţia promptă a lui Camil Petrescu: „este ceea ce repetăm noi şi aşa cum o repetăm de ani de zile". G. Călinescu va respinge acest punct de vedere. „În aceste judecăţi se confundă complexitatea cu fineţea." Ţăranul are o structură sufletească interesantă, complexă, spune el, de vină e scriitorul care nu e în stare să îl vadă decît în automatismele vieţii cotidiene. „Ecuaţiile ţăran-om rudimentar, orăşan-fiinţă complexă dovedesc o judecată falsă şi un snobism caracteristic naţiei noastre de rurali. Căci dacă burghezul e complex faţă de ţăran, atunci aristocratul, om cu sînge vechi şi educaţie aleasă, trebuie să atingă capătul de sus al complicării..." Şi, totuşi, continuă Călinescu, un aristocrat poate „să asculte o oră o disertaţie profundă", „dînd impresia că ar înţelege", în timp ce el însuşi „e cu putinţă să nu fie decît un desăvîrşit dobitoc, incapabil de cea mai mică sforţare abstractivă" [119]...

*

Dacă în critica poeziei arta portretistică — ne referim la această tehnică, aşa cum se prezintă în general în opera criticului, şi nu numai în memorialistica sa — fuzionează cu întreg arsenalul de mijloace al analistului, *omul* şi *opera* alcătuind, aşa cum am văzut, un tot unitar, prin sudura căruia componentele exegezei

se completează reciproc, în critica prozei tehnica portretului ni se pare a se desprinde mai mult ca valoare de sine stătătoare, poate şi pentru că aici virtuţile criticului se manifestă oarecum descătuşate de sub imperiul „misticii genurilor literare". Spre deosebire de domeniul poeziei, unde critica lovinesciană ofensivă, polemică, a acţionat împotriva opiniilor închistate, dovedind o rară capacitate de „supunere la obiect", de mlădiere receptivă la originalitatea valorilor, chiar în faza de modernism militant, în domeniul prozei, mecanismul criticii lovinesciene reacţionează mai greoi sub armătura brunetieristă a teoriei genurilor: în timp ce modernismul poetic, de natură „bovarică", după propria mărturisire a criticului, înfrînat în permanenţă de structura clasicizantă a temperamentului, a formaţiei culturale, se manifestă în ţinuta supravegheată a unor judecăţi ponderate de reticenţa lucidă a „fondului prim", „obiectivarea prozei epice", corolarul clasic prin excelenţă al romanului realist, fuzionează fără nici un fel de discordanţă cu esenţa intimă a gustului şi formaţiei literare lovinesciene, guvernînd adeziuni şi respingeri mai pătimaşe, opinii tranşante, deschise, nefiltrate prin pînza refractară a autocenzurii. Lumina criticii lovinesciene se revarsă peste cîmpul prozei româneşti interbelice, aidoma unui puternic reflector cu focarele fixate asupra unui singur obiectiv, dezvăluindu-i cu savantă şi aleasă tehnică valorile exemplare, dar lăsînd în obscuritate tot ce nu intră în raza ei, în timp ce asupra poeziei a vegheat selenar şi difuz, răscolind o întreagă epocă, impunînd atenţiei o experienţă artistică foarte variată. Iată de ce ni se pare că în critica prozei, portretul, memorialistica i-au slujit uneori şi drept supapă de siguranţă, menită să primească ceea ce mecanismul rigid al sistemului estetic refuza. Din portretul sadovenian inclus în memoriile criticului nu străbate oare unul dintre cele mai calde elogii aduse omului şi operei, construit pe arcul de idei al unei penetrante judecăţi estetice, atît de fericit discordante faţă de paginile *Criticelor*, dominate de comandamentele „obiectivării prozei epice"? Dar neasemuitul portret

al lui Hogaş nu constituie, în fond, prin formula aleasă, o oază de poezie adăpostind o riguroasă analiză literară, de loc subordonată nedreptelor consideraţii teoretice asupra literaturii „poporaniste“ a *Vieţii româneşti,* văzute ca o continuare a sămănătorismului moldovean ?

„Izvorîtă din mijlocul peisagiului moldovean — scria Lovinescu despre opera lui Hogaş — contopită, am putea spune, cu muntele nemţean, cu un material uman «specific naţional», scrisă într-o limbă şi cu un umor ce amintesc pe Creangă“, arta scriitorului i se arată depăşind tradiţiile naţionale, ca „pluteşte peste rasă şi peste timp... Ea datează de cel puţin trei mii de ani, din epoca poemelor homerice şi, prin violenţa lirică cu care sînt adorate forţele naturii, de mai demult, din epoca marilor epopei indiene. Bătrînul acesta, pe care cu toţii l-am văzut ducîndu-şi trupul masiv, adumbrit sub o pălărie uriaşă, pe sub teii Copoului, n-a fost contemporanul nostru, ci un homerid din Ciclade ; n-a fost un poet liric al naturii româneşti, ca d. Sadoveanu, de pildă, ci un aed din faptul lumii, cînd soarele era o divinitate reală, şi răsărirea lui, o transfigurare universală, cînd toate fenomenele naturii se prezintau în expresia concretă a unor forţe cereşti, cînd umanul era amestecat indisolubil cu divinul, cînd totul era mit... Pentru îndeplinirea misiunii sale de aed, Hogaş nu are numai ritmul larg, sonor, ritual al eposului antic, nu are numai grandilocvenţa homerică sau frenezia de expresie arică, ci şi sufletul antic... din care au izvorît demonii şi îngerii, eroii şi marii sceleraţi, uriaşii şi piticii, în care stîncile se prefac în monştri şi dumbrăvile şi munţii, apele şi cîmpiile se populează, în chip natural, cu nimfe, cu oreade şi hamadriade, cu balauri, în care fiecare gest, cît de simplu, se amplifică şi se proiectează măreţ pe singurătatea cerului...“ [120]

Despre aceste pagini G. Călinescu spunea că sînt „străbătute de un patos direct, nelivresc, de mare limpiditate a concepţiei“, şi „reprezintă o formulă aşa de înaintată“ faţă de „cumularea de referinţe şi de

mici tablouri decorative de altădată", „încît va fi greu criticii noi să se întoarcă peste ea" [121].

Cu aceleași gînduri ne oprim asupra portretului lui Matei Caragiale ; expediat didactic în jumătate de pagină în *Evoluția prozei literare* — simplă ilustrație la capitolul prozei subiective, „fanteziste, dezlegate de obiect, principiu opus sensului evoluției genului" — părintele *Crailor de Curtea veche* strălucește în paginile memorialistice ale criticului : „Nu moștenise nimic din sociabilitatea, din nevoia de a fi în tovărășie numeroasă, în continuă reprezentație, din verva tatălui său, risipită în fața unei galerii mute de admirație. Era mai mult un nesociabil, un singuratic, cu aparențe ursuze și posomorîte. Numai între prieteni, în intimitate, reapărea demonul părintesc al elocinței și al paradoxului. Ca și la bătrînul Ion, ca și la fratele său Luca, la temelia minții lui Matei stăpînea o memorie uluitoare și dezordonată de autodidact fără alegere, cu apucături enciclopedice, dar mai ales îndreptată în domeniul trecutului și al inutilului. Inconformismul lui nu era numai teoretic, ca la tatăl său, ci integral. Matei n-a fost numai un revoltat, ci și un învins ; inactual, se refugiase în studii himerice, în heraldică, în miniatură, în genealogie, în tot ce-l putea îndepărta din ritmul prezentului. Încă de mult își crease un personagiu exterior și interior, izolat și singular ; nu știu întrucît și-l studia, dar îl realizase definitiv. Închis în el, cu aerele zbîrlite ale unui arici retractat, cu absență distantă, cu rîie fanariotă acoperită de blazon bizantin, împăunat chiar în vremea cînd era silit să apară fără cea mai simplă decență vestimentară, ceremonios și protocolar, timid pentru că era orgolios peste măsură, sau orgolios ca să nu pară prea timid, cu fumuri nobilitare, împrăștiate din pipele iluziei, cu preocupări de lucruri rare, subtile și inutile, cu risipă de cunoștințe prezentate sub forma paradoxului mistificator al tatălui său, în fața cărora competența oricui amuțea, Matei realizase un personagiu, pe care el îl voia numai aristocratic, deși era mai mult curios, ciudat, punct de plecare al unor legende, în care, poate,

mitomania lui esențială se satisfăcea... Împotriva liniei părintești, dar ca și frate-său, Matei a fost un poet liric ;... după ce tăcea ursuz, în toate limbile pământului, Matei își revărsa gîndul în coada rotită de păun a unei proze pline de culori schimbătoare, unduioasă ca un pîrîu de munte, cu o patetică elocință sentimentală... Arta lui Matei s-a fixat într-o singură carte, *Craii de Curtea-veche*, făcută din incantație, din culoare, din pitoresc... ; paletă descriptivă bogată ; ton evocator, larg muzical ; fîlfîit de eșarfe multicolore ; proză plină și de suavități poetice, dar și de miresmele maidanelor părintești ; vocabular cînd arhaic, ca la fratele său Luca, cînd voit împlîntat în trivial ; într-un cuvînt, cu destule elemente de luxură și de dizolvare ca, de altfel, întreaga atmosferă morală a cărții ; operă rară de povestitor liric și de mare artist, cu toate semnele unei decadențe evidente.

Realismul satiric și viguros, inconformismul teoretic, incisivitatea de expresie a tatălui s-au rezolvat, astfel, în lirismul difuz și gongoric al tînărului Luca, mort înainte de a-și fi conturat personalitatea, și în brocarurile venețiene ale prozei somptuoase, lirice, evocatoare, cu sclipiri de putregai și cu tulburătoare miasme de descompunere sufletească ale lui Matei." [122]

I. Peltz, înglobat cu insatisfacție — e drept, numai după indiciile debutului — în *Evoluția prozei literare* la capitolul de „reacțiune antiepică", i se arată criticului, în portretistica memoriilor, în plină maturitate artistică, „un mare poet liric", „un dibaci mînuitor al substanțelor toxice ale sufletului, impalpabile și absurde", căruia i se recunoaște capacitatea de a sugera obsesiv, dureros, tragismul unor existențe înfrînte, descompuse „nu prin analize psihologice, ci prin operația infuziunii poetice, a adeziunii lirice — nota caracteristică a talentului lui Peltz". „Fără să fie pesimist, Peltz e cel mai mare urzitor de tristețe din literatura noastră", o tristețe izvorîtă „din esențele volatile ale sufletului" și care „nu pornește din descompunerea morții materiale, ci din conștiința descompunerii individuale. Nici un scriitor român n-a sugerat mai im-

presionant melancolia labilității cosmice, a irosirii tinereții și mai ales a ireversibilității a tot ce a fost..." [123]

Intenția de a reconstrui „sensul estetic și emotiv" al scrierilor judecate în plină luptă literară e mărturisită de altfel în concluziile celui mai disputat volum al memoriilor, al doilea ; asemuindu-se unui călător obosit „după lungul și relativ destul de frămîntatul periplu al unei jumătăți de veac închinat exclusiv literaturii", criticul mărturisește că pentru „astfel de oameni, depășiți de realitate, adevărata călătorie nu începe decît o dată cu încetarea ei, sau chiar mult mai tîrziu, după scuturarea învelișului de amănunte discrepante, cînd sensul estetic și emotiv al călătoriei, scăpat din aderențele prozaismului și ale discordanței, rămîne pur și se colorează de toată poezia amintirii".

Deși, după cum se vede, „memoriile" retopesc, reconstituie nu o dată sensul unor judecăți, cuprinse în ciclul *Criticelor,* al *Istoriei literaturii române contemporane* — operație explicabilă în unele cazuri și datorită evoluției scriitorilor, petrecute după încheierea celor două cicluri amintite — înclinăm să credem că tehnica portretistică, practicată cu o mare artă în întreaga sa operă, îi slujește nu numai în memorialistică, ci și în volumele de critică propriu-zisă, la circumscrierea unor originale „terenuri neutre", în perimetrul cărora, departe de orice subordonare la „sistem", opiniile se regrupează în voie, animate de magnetul ascuns al forului interior, neatins de „duelul dintre temperament și idee", dintre „formație estetică și poziție ideologică".

Faptul ni se pare evident nu numai în izbucnirile generoase, prin care, „la scări diferite", un Sadoveanu, un Hogaș, un Matei Caragiale sînt așezați la locul real în istoria literaturii naționale, în opoziție cu „fixațiile" rigide ale evoluției genurilor, dar în aceeași măsură în exploziile de malițiozitate neînfrînată, încărcate de animozități și resentimente personale, expulzate un timp din domeniile criticii guvernate de principii ferme. Camil Petrescu, poetul debutant, primit cu entuziasm la *Sburătorul,* și stimulat cu simpatie de cri-

tica „directorială" a revistei după ce fusese respins de *Ideea europeană*, devenise între timp dramaturgul original, captat de flacăra *Jocului ielelor* și nedreptățit de contemporani, polemistul redutabil, a cărui independență de spirit îl va îndemna să atace frontal, vehement, chiar pe cei care se credeau îndreptățiți la solidaritatea confreriei de cenaclu. Cîteva sumare observații critice ale scriitorului, aduse, pe lîngă multe elogii, *Istoriei civilizației române moderne*, trezesc, se pare, mai multă mînie decît lasă să se străvadă „punerea la punct" — de altfel jovială — a criticului.*

Au trecut ani, și poetul, altădată elogiat, publică în 1930 primul roman, iar peste trei ani, al doilea; nicăieri, însă, în volumele criticului nu vom găsi analiza cuvenită, binemeritată, deși „memoriile" publicate în 1930, 1932, 1937, 1941 i-au putut oferi prilejul nimerit, așa cum i-au și oferit pentru scrierile altora, apărute după încheierea ciclurilor de *Critice* și de *Istoria literaturii române contemporane*. Volumul al doilea al memoriilor pomenește elogios, dar în mare viteză, primul roman al lui Camil Petrescu, citîndu-i de altfel titlul cu aproximație *(Ultima noapte de dragoste, prima zi de război!)*. În schimb, fragmentul excelează prin etalarea amănunțită, neiertătoare a tuturor slăbiciunilor omenești care alcătuiesc trecătorul grăunte de țărînă: totul, concentrat în jurul obsesiei priorității (Lovinescu își reia vechea glumă: „cine a strănutat primul"), prezentată drept un fel de *qualité maîtresse*

* Lovinescu se referă la articolul publicat de Camil Petrescu în nr. 4 din 1925 al revistei *Cetatea literară*: „D-sa susține — scria criticul — că în vastul material al *Istoriei civilizației române moderne* se află și idei exprimate de d-sa mai înainte și folosite de mine acum, fără referințe. Afirmația nu se precizează, dar din aluzia unui alt articol bănuim că aceste idei se raportă la problema limbii literare. D. Camil Petrescu are un admirabil temperament poetic, care-l obligă, ca pe orice poet veritabil, să-și închipuie că lumea începe cu sine și că chiar cînd, ca să zicem așa, strănută, face un gest pe care nu l-a făcut nimeni înaintea lui; numai printr-o astfel de conformație sufletească mai îndrăznesc poeții să ne cînte amorul sau natura cu prezumția de inițiatori. Fie că aluzia se referă la problema limbii, fie că se referă la alte chestiuni, cred că îmi pot dovedi prioritatea ideii, căci, prin inexorabilul dar regretabilul avantagiu al vîrstei, am strănutat, ca să zicem așa, înaintea d-lui Camil Petrescu" (*Critice*, VII, 1928, p. 27—28).

a scriitorului ; indiciul era transparent, vechea polemică nu fusese uitată. De data aceasta, nimic nu era cruțat — de la gluma inocentă colectată în vreo discuție întîmplătoare, pînă la — oribilă nedelicatețe — comentarea infirmității fizice, totul era folosit, cărămidă cu cărămidă, pentru construcția unei imagini din plămada căreia străbăteau, neascunse, resentimentele ; într-un cuvînt, ceea ce întreprinsese Lovinescu era o adevărată vivisecție a făpturii hipersensibile a scriitorului. *Memoriile* găzduiseră această izbucnire împotriva celui prezentat în *Critice* drept unul dintre discipolii cei mai aleși ai *Burătorului.* Gestul n-a rămas fără replică *, reacțiile alcătuiesc, la un moment dat, un lanț destul de încîlcit — o polemică în genere minoră, cu multe lovituri „sub centură", de o parte ca și de cealaltă. Cronica acestor întîmplări este mai puțin interesantă pentru istoria literară și în cele din urmă a fost acoperită de uitare ; ceea ce rămîne însă greu de uitat, ca o scădere a criticii lovinesciene, este tăcerea vinovată păstrată ani de-a rîndul asupra operei de romancier și dramaturg a lui Camil Petrescu. Faptul apare cu atît mai evident cu cît, înainte de izbucnirea polemicilor provocate de volumul al doilea al *Memoriilor,* Lovinescu se dovedise, în împrejurări grele pentru scriitor, un apărător curajos al dramaturgiei lui Camil Petrescu. Lipsa de receptivitate a criticii, în timpul reprezentațiilor cu *Mitică Popescu,* de pildă, a fost comentată cu severitate de către Lovinescu în *Rampa,* iar piesa îmbrățișată cu căldură.

* Reacția lui C. Petrescu n-a întîrziat să se arate la fel de crudă. Acel *E. Lovinescu, sub zodia seninătății imperturbabile,* publicat, în 1932, cîteva numere la rînd în *România literară,* condusă de Rebreanu, răspundea „ochi pentru ochi", cu armele folosite de critic : din aceeași „materie primă" — anecdotică măruntă și etalare „la lupă" a slăbiciunilor omenești — e construită cu o sclipitoare vervă satirică, imaginea unui Lovinescu cancanier, megaloman, sacrificînd adevărul de dragul unei „poante" ; opera sa e judecată prin aceeași prismă : Lovinescu „n-are spirit critic, ci un nemăsurat spirit de critică, ceea ce e o deosebire de esență". Lovitura, venită din propria tabără burătoristă, face senzație ; polemica e urmărită și comentată malițios de presa literară, cu atît mai mult cu cît Lovinescu se simte dator să intervină în cîteva rînduri, neezitînd să-și tipărească un pamflet, de o vulgaritate debordantă, în foaia lui Nichifor Crainic, *Calendarul.*

Textul acestui articol nu a fost însă niciodată reluat şi reprodus în volumele apărute ulterior, aşa cum proceda în general criticul în alte cazuri. Şi totuşi Eugen Lovinescu blama în 1928 în *Rampa* (nr. 3057, 31 martie) „severitatea profesională şi aproape tradiţională a criticii române faţă de producţia dramatică română. Indulgentă cu producţia bulevardieră... netezitoare de drumuri mediocrităţii străine, ea apucă paloşul judecăţii din urmă, cînd e vorba de literatura originală şi mai ales a unui scriitor în clipa decisivă a carierei sale. După confraţii săi, d. Camil Petrescu n-ar fi decît victima unor amici literari şi, după cum poeţii l-au trimis spre teatru, autorii de vodeviluri curente îl trimit astăzi la alte îndeletniciri literare în care talentul d-lui Petrescu ar fi neîndoios. Cunosc activitatea edită şi inedită a acestui incomod scriitor de la primul său rînd şi n-aş voi să las să treacă această ocazie fără a sublinia calitatea esenţial dramatică a talentului său agitat de forme de viaţă şi conflicte. În complexul unor situaţii numai amabile sau convenţionale, pulberea de aur a observaţiei diseminate străluceşte şi în *Mitică Popescu,* mai preţioasă decît în orice geometrie dramatică."

Cele cîteva remarci elogioase, înghesuite mai tîrziu în capitolul sumar consacrat scriitorului în *Istoria literaturii române contemporane,* apărute în 1937, nu acoperă, credem, răspunderea criticului, învins de data aceasta de slăbiciunea orgolioasă a omului, care n-a ştiut să reziste în faţa unor atacuri purtate cu propriile sale arme.

V

Sburătorul *și-a închinat un număr „talentelor ce au debutat, s-au format ori s-au fixat în atenția publică în coloanele sale" :*

„Cînd va fi să trec prin vămile văzduhului, în locul tradiționalului obol, aș vrea să mi se pună în mîna înghețată această unică pagină de legitimație a existenței mele sublunare..."

Cînd G. Călinescu scria că cenaclul devenise pentru Lovinescu „o condiție a existenței sale și o metodă", el indica, de fapt, într-o formulă lapidară, plămada deosebită a întregii activități pe care animatorul „Sburătorului" o inaugurase în critica și viața literară românească. Nu este vorba numai de practica lecturii în cerc, care nu începe la noi o dată cu Lovinescu ; „Junimea" lăsase pe acest făgaș o tradiție bogată, iar școala *Vieții românești* concentrase timp de trei decenii în jurul lui Ibrăileanu un puternic nucleu scriitoricesc, a cărui coeziune a dăinuit și după moartea criticului.

Viața acestor cercuri, cu toate deosebirile ideologice fundamentale, era legată de existența și apariția unei reviste, scopul principal al animatorilor fiind „alimentarea" permanentă a publicației pentru menținerea prestigiului și înfruntarea concurenței literare. Ceea ce aduce însă experiența „Sburătorului", ca mod de a concepe rolul criticii, depășește prin repercusiuni și implicații raza creației literare propriu-zise, necesară revistei cercului (*Sburătorul* a apărut, de altfel, cu întreruperi doar cinci ani). În cei douăzeci și cinci de ani de existență, în mediul creat de discuțiile sburătoriste au încolțit germenii unei activități critice de o

factură deosebită, concentrată în primul rînd asupra descoperirii şi stimulării noilor talente, asupra contactului direct şi cotidian cu reprezentanţii vieţii literare contemporane. Practica cenaclului lovinescian constituie, credem, un fel de *nexus* în jurul căruia se dezvoltă, într-o înlănţuire de nedesfăcut, trăsăturile caracteristice ale unei critici evoluate prin *optica specifică a conducătorului de cenaclu*, obişnuit *să asculte* literatură zi de zi, timp de un sfert de veac, obişnuit *să trăiască* actul critic *pe viu*, în mijlocul oamenilor cărora le este destinat. De această *optică specifică* este legat timbrul artistic propriu al unei critici pentru care *omul şi opera* formează un tot de nedesfăcut, o *prezenţă vie*, simţită în preajmă şi captată în extracţia concentrată a unor judecăţi lapidare, purtînd amprenta portretisticii miniaturale cultivate de filiera criticilor moralişti francezi ai secolului XIX ; în atmosfera cotidiană a unui cenaclu frecventat de o mare diversitate de oameni s-a cristalizat convingerea că dezbaterea literară, „critica modernă nu este o disecţie pe cadavre, fără relaţii cu viaţa, nu e o scolastică uscată şi o compilaţie de texte, ci este străbătută şi de un spirit creator, însufleţind viaţa cărţilor în raporturile lor multiple, la fel cu acţiunea scriitorului asupra vieţii însăşi“ [1].

De *optica specifică a conducătorului de cenaclu*, înconjurat în permanenţă, zi de zi, de scriitori din diferite generaţii, este legată propagarea, practicarea *activă*, militantă a unei concepţii bine închegate asupra eticii şi autorităţii morale a criticului, răspunzător în faţa cititorilor şi a scriitorilor de judiciozitatea şi sinceritatea opiniilor sale, pătruns de sentimentul demnităţii şi conştiinţei profesionale. În mijlocul scriitorilor sau al celor care veneau pur şi simplu *să asculte* cum se citeşte şi cum se discută literatură, criticul a învăţat o viaţă întreagă să se simtă „deţinătorul unui oficiu public“, cum spunea Tudor Vianu, „exercitat cu conştiinţa unui magistrat dintr-o veche noblеţe de robă“. „Poate că nu toate, absolut toate judecăţile critice ale d-lui Lovinescu vor fi confirmate de vii-

torime", scria Vianu. Poate că prin paginile polemistului cititorii au avut uneori prilejul să înregistreze sunetul mîniei și al orgoliului" ; dar „nicicînd, în nici o împrejurare, opera sa nu aduce mărturia vreunei tranzacții comode cu propria conștiință". Mîna criticului, „plimbată pe mii și mii de pagini, a putut uneori tremura, dar ea n-a zvîrlit niciodată în unul din talgerele balanței măsurile false sau grosolana monedă cu care putem cumpăra buna stare, ușoara considerație publică, titlurile și onorurile". În mijlocul cenaclului, criticul s-a obișnuit „nu numai în acțiunea lui de a cumpăni, dar și în aceea de a se subordona și de a sluji" talentul și munca altora, cărora „știuse să le insufle încrederea în sine și hotărîrea perseverărilor fecunde... A fost o mare agitație omenească în jurul d-lui Lovinescu..."

De această mare agitație omenească, trăită cotidian în practica dezbaterilor literare, de cultivarea statornică a contactului direct cu viața literară, este legată și disciplina unei activități critice desfășurate cu o frecvență încă neîntîlnită pînă atunci în istoria literaturii noastre : „E pentru prima oară — scria G. Călinescu în 1931 — cînd în literatura română apare o putere de muncă și o invenție artistică de așa proporții, unite cu o pasiune literară și o dezinteresare de viața practică de neînchipuit". Cel care se consacrase unei asemenea întreprinderi se obișnuise din tinerețe cu truda disciplinată a studiului cotidian ; după licența strălucită obținută în țară la disciplinele filologiei clasice, anii de studii petrecuți la Paris, de către acel ce aspira la doctoratul Sorbonei, acel care închiriase modesta cămăruță din Rue des Carmes 20, sînt cheltuiți într-un program aglomerat, departe de orice „boemă". „Urmez cursurile de literatură germană, italiană și spaniolă — anunță el într-o scrisoare. [2] La anul voi adăuga și literatura engleză. Mă pun la curent cu literatura modernă franceză și mă duc aproape în fiecare seară la teatru... Cînd mă voi întoarce în țară, mă voi ocupa cu istoriografia și critica literaturii române, în afară de aportul curat literar

la care sper a nu renunța." În perioada pregătirii lucrării, munca în bibliotecă se desfășura cu regularitatea mecanismului bine antrenat: „De luni de zile lucrez în Biblioteca națională de la 9—5½, mîncînd chiar în bibliotecă" [3]. Pentru cel ce relata cu bucurie un asemenea program de lucru, disciplina trudei cotidiene, departe de a fi considerată o servitute, a rămas, pînă la sfîrșitul vieții, principalul izvor de plăcere și satisfacție. Chiar și în călătoriile întreprinse fie la Paris, în unele vacanțe, fie la cură în Cehoslovacia, programul de lucru se desfășura după același tipic. În decembrie 1929, relatează într-o scrisoare expediată din Paris, unde locuia „de mai bine de o lună în cartierul Madeleinei, în condițiuni acceptabile": aflîndu-se „în dispoziție sufletească bună de lucru", terminase „un volum de autobiografie spirituală" (e vorba de primul volum din *Memorii*), respectînd programul obișnuit. „Am venit la Paris ca să scriu 10 ore pe zi! Poate Fălticenii erau mai indicați." [4] Lucrul la romanul *Diana* este continuat și în timpul curei karlsbadiene, cu o disciplină aproape cazonă: „Programul meu e și făcut, comunică el imediat după sosire. Lucru de la 6—8; ape 8—10; lucru 10—1; liber 1—3; lucru 3—6; ape 6—8; culcare la 10." [5]

Cu o asemenea formație, Lovinescu a realizat, în cenaclul „Sburătorului", un adevărat „laborator cultural", cum spunea Jebeleanu [6], care a acționat cu regularitate începînd din 1918 — un an înaintea înființării revistei — și pînă în iunie 1943, o lună înainte de moartea criticului. Tradiția acestui cerc, cu tot ritualul existenței lui, merită evocată atît pentru cunoașterea capitolului original înscris în istoria literaturii române de abnegația și devotamentul criticului, cît și pentru înțelegerea legăturii strînse dintre desfășurarea activității zilnice a cenaclului și profilul moral și artistic al criticii lovinesciene.

Interesul pentru stimularea talentelor scriitoricești, pentru înviorarea vieții literare a țării se manifestă la Lovinescu de timpuriu, cu mulți ani înainte de a fi avut el însuși posibilitatea de a înființa o revistă,

de a conduce un cenaclu. Ideea unei mici reviste săptămînale l-a preocupat încă din anii de studii petrecuți la Paris, și se pare că unele încercări neizbutite datează din această perioadă. Într-o scrisoare își destăinuie cu regret proiecte eșuate și planuri noi: „După cît se pare, entuziasmul de la început pentru «revista cea mică» a căzut; era de prevăzut. Nu se puteau găsi elementele necesare pentru o producție săptămînală... și, cu toate aceste, ce mic juvaer s-ar putea face din colaborația dezinteresată a tuturor la o revistă unică! *Sămănătorul* transformat, sau o altă revistă care să nu se gîndească a face școală, a face polemică, a ataca interesat. O revistă fără critică, deși condusă de un spirit care să știe deosebi frumosul de urît și, deci, de un spirit critic. Ar fi o frumoasă încercare de făcut la noi, de conlucrarea, dacă nu de înfrățirea tuturor scriitorilor. La anul poate, în măsura puținelor mele puteri, mă voi încerca să fiu folositor acestei idei, chiar cu durerea de a nu mai scrie un rînd de critică pentru a nu atinge susceptibilitatea atît de nervoasă a scriitorilor noștri. Ar fi timpul unei mici reviste cu desăvîrșire selectă ca valoare, chiar cu riscul inaniției, dar care să îmbine toate valorile reale, toate talentele oricît de deosebite ar fi... Dar aceste sînt planuri..." [7]

Prin prisma unor asemenea planuri judecă activitatea *Convorbirilor critice* în primii ani de la înființare și îl sfătuiește pe Mihail Dragomirescu să atragă talentele tinere în jurul revistei, chiar dacă scrisul lor, la acea dată, nu prezenta atributele perfecțiunii: „Cea dintîi condiție ca cineva să ajungă scriitor bun e să-l lași să scrie mult, notează el într-o scrisoare către directorul revistei. *Convorbirile* pot face jertfa de a publica o proză mai puțin încercată și elegantă în nădejdea de a se putea lăuda în viitor de a fi format un scriitor." [8]

În comentarea modului în care noile *Convorbiri* își aleg colaboratorii în primii ani de existență, se anunță preocuparea viitorului animator al „Sburătorului", interesat de atragerea și încurajarea talentelor, prudent

și temător față de sentințele grăbite. Prin 1908, Lovinescu se arată astfel intrigat de faptul că în timp ce revista își oferea paginile cutărui poet, pentru versuri „de o rară inepție", se menținea închisă pentru Victor Eftimiu : „D-ta ai făcut rău — îi scria el lui Mihail Dragomirescu — că ți-ai înstrăinat un tînăr de talent ca V. Eftimiu... Am o corespondență strînsă cu dînsul, și toată nemulțumirea pleacă din aprecierea d-tale asupra lui : cel mai slab dintre tinerii începători... Dacă ai zis așa, cred că te-ai înșelat... Are talent — insistă el — și dacă d-ta ai face și un pas, l-ai cîștiga și pentru revistă..." [9]

După mărturiile criticului, activitatea cenaclului precede apariția revistei : *„Cercul* începe prin a fi un om — scria el — care din 1918 și-a luat asupră-și misiunea contestabilă a unei acțiuni literare orale, exercitată în fiece după-amiază fără nici o excepțare ; o ușă deschisă oricui, de orice vîrstă, de orice condiție socială, fără nevoia altei prezentări decît aceea a unei încercări literare ; atîta ajunge pentru ca pagina începută să fie dată la o parte, cartea în curs de lectură să fie închisă și ca două urechi să se deschidă, atent, după circumstanță, unei poezii, unei nuvele, unui roman sau unei drame în cinci acte. În aceste condițiuni de bunăvoință principială față de orice începuturi și orice diletantisme, e ușor de presupus numărul vizitatorilor literari... de la mici lucrători de tipografie, elevi de liceu, ucenici de cizmărie, învățători, funcționari comerciali, pînă la înalte fețe literare sau politice" ; criticul, care își luase această misiune apostolică, este decis să suporte, de la început, cu stoicism calvarul defilării zilnice prin fața biroului său a celor cu sufletul mistuit de „toate iluziile și toate decepțiile", „tineri cu figura suptă, cu ochii iluminați, roșii de febră și de tuberculoză, declamîndu-și extatici, cu vocea cavernoasă de dincolo de lume, versurile testamentare : boemi lustruiți de mizerie, autori de piese nejucate, gata să se scufunde în noaptea maniei persecuției, octogenari scheletici, debitînd cu cleampăt de oase lucii lungi poeme istorice, scriitori naționaliști, autori de epopei antisemite... toți urmărind iluzia

artei, a gloriei... În afară de această defilare de fiecare zi, cercul *Sburătorului* mai înseamnă și ședințele duminicale, ce se țin de după război, cu unicul scop al lecturii de literatură inedită..." [10]

Peste un an, la 19 aprilie 1919, Lovinescu publică primul număr al *Sburătorului*, anunțîndu-și apoi în al treilea număr un program căruia îi va rămîne credincios o viață întreagă: „Avem respectul pentru înaintași, datorăm în același timp dragoste și încurajare și celor ce se ridică în urma noastră... O revistă nu e făcută numai pentru cei consfințiți de opinia publică. Aceștia pot scrie oriunde. O revistă are datoria să caute și elemente tinere. Descoperind un singur talent, și-a îndeplinit menirea cu prisosință... De-i vom cruța o umilință, îi vom spori talentul; îl vom face să rodească în bucurie." Directorul publicației se angaja ca în fiecare număr să tipărească și „cuvîntul unui scriitor cu totul nou, sau care nu e încă îndeajuns de prețuit". Întreprinderea era temerară, și criticul — conștient că producția oferită de revistă „nu va fi poate cea mai bună dintre literaturi". Scopul urmărit însă era acela de a atrage atenția „asupra tinerilor ce bat la poarta vieții literare. Timpul îi va selecta firește mai bine. Noi nu facem decît să ajutăm timpul. Deschidem porțile publicității *celor ce vin*. Și nu simțim o bucurie mică de a ne face, frățește, vestitorii lor. Din lungimea șiragului se vor desprinde, poate, adevărații lampadofori ai literaturii de mîine, în această goană eternă a generațiilor ce se urmează..." [11]

Se cuvine remarcat faptul că această pasiune pentru stimularea *celor ce vin* nu se transformă nici o clipă în cultivarea generaționistă a tinerilor scriitori, *talentele noi, „noutatea estetică"* fiind în concepția directorului revistei determinate de capacitatea de „a participa activ la elaborarea sensibilității epocii", și nicidecum de atributele vîrstei: „Țin să disociez noțiunea «noutății estetice» de cea a unei generații noi. A fi dintr-o generație nouă nu înseamnă, așadar, a fi tînăr — mulți dintre tineri fiind bătrîni"; a fi

dintr-o generație nouă înseamnă „a fi exponentul aspirațiilor estetice ale momentului istoric, de a le realiza printr-un maximum de expresie“ [12]. *Sburătorul* și-a deschis de la început paginile literaturii Hortensiei Papadat-Bengescu, în 1919, în vîrstă de 43 de ani, maiorului Gheorghe Brăescu, de 48 de ani, tînărului student în matematici Ion Barbu, de 24 de ani, proaspătului licențiat în filozofie Camil Petrescu, de 25 de ani ; Liviu Rebreanu, Tudor Vianu, Victor Eftimiu, F. Aderca, Elena Farago, Sanda Movilă, Ilarie Voronca, Ion Călugăru, Vladimir Streinu, B. Fundoianu, I. Petrovici și mulți alții sînt din primul an colaboratorii permanenți ai revistei, care își propusese să realizeze „o operă de armonizare“ între generații și grupări literare. Abia cu seria nouă din 1926, revista își conturează programul „modernist“, ceea ce n-o împiedică să publice, în pagina consacrată poeziei, pe George Călinescu, alături de Ion Barbu, după cum, în seria veche, versurile lui Ion Pillat erau tipărite alături de cele ale lui Camil Petrescu, Tudor Vianu sau Perpessicius.

Patru ani după apelul adresat *Celor ce vin,* directorul *Sburătorului* era îndreptățit să afirme că „n-a existat niciodată o revistă română care, cu mijloace atît de puține și într-un timp atît de restrîns, să fi creat, din necunoscut, atîtea valori literare pozitive : unele deplin formate și recunoscute, altele făgăduind recolta literaturii de mîine...“ [13]

În primitoarea odaie tapisată cu cărți de la etajul al doilea al clădirii din str. Cîmpineanu 40 continuau să defileze, ca și la început, „toate iluziile și toate decepțiile“, dar, pe lîngă vizitatorii sortiți anonimatului, cenaclul literar luase ființă, de existența „Sburătorului“ se leagă de aici înainte numele lui Ion Barbu și Camil Petrescu, al Hortensiei Papadat-Bengescu și al lui Victor Eftimiu, al lui Tudor Vianu și Pompiliu Constantinescu. Mutat după un timp pe aceeași stradă, apoi în fostul Bulevard Elisabeta 95, „Sburătorul“ devine o prezență activă, larg cunoscută și comentată în viața literară. Atmosfera și topografia locului, imaginea amfitrionului, descrise cu o excepțională forță

evocatoare de G. Călinescu, au rămas astfel întipărite în memoria unei întregi generații scriitoricești : „Cine în acești douăzeci de ani de după război ar fi dorit să cunoască pe E. Lovinescu și cenaclul său literar — scria Călinescu în 1941 — n-ar fi avut decît să pornească într-o duminică, după ora cinci, pe strada Cîmpineanu. Acolo, la colțul pe care această stradă îl face cu strada Luterană, se mai află încă o clădire cu două caturi și mansardă, al cărui parter doarme veșnic cu obloanele trase. Clădirea, de o arhitectură tristă, uscată, înfățișa înainte de război un specimen de casă de raport de tip occidental, cu multe apartamente, îndeajuns de spațioase și confortabile... Azi, însă, casa e fumurie și prematur ruinată, cu aerul sinistru de părăsire al unui depozit de vinuri. Ușile de la intrare, mereu deschise, duceau pe scări aici prăfuite, aici noroioase, după anotimp, pe coridoare care, nefiind ale nimănui, rămîneau neîngrijite ca o uliță. La catul al doilea, vizitatorul neinvitat ar fi zărit o lumină la ușa apartamentului din dreapta, răspunzînd deasupra străzii Palatului. Ușa era deschisă, dar amatorul putea suna fără sfială. O servitoare i-ar fi deschis numaidecît fără să-l întrebe cine este, sfătuindu-l chiar să intre «înăuntru» fără să mai bată la ușă. Anticamera era o încăpere mică, cu un cuier încărcat, iarna, de haine. Pălării, paltoane stăteau grămadă și pe un mic dulap. Asta dădea dintr-o dată o idee de multitudinea ticsită undeva în apropierea acestei sălițe. Din cele patru uși care perforau pereții, eliminînd ușa de la intrare, vizitatorul alegea cu ușurință pe aceea dinspre care se auzea mai mult zgomot. Dacă, reprimînd firească emoție, ar fi intrat în sfîrșit, el putea fi încredințat că n-ar fi produs vreo surpriză deosebită, ba chiar ar fi fost cu putință să treacă neobservat din cauza unui zid de tardivi fără scaune, masați în fața ușii. Dar dacă ușa era liberă și ședința începută, el s-ar fi găsit deodată într-o odaie cu laturile de vreo cinci-șase metri, cu un birou de lemn de palisandru lîngă o sobă de teracotă la capătul opus al ușii. La birou, așezat pe un scaun și ridicat cu ajutorul unui morman de

jurnale și reviste, un bărbat voluminos, cu părul alb și fața lăptoasă, ca a unui copil, cu ochelari de baga rotunzi, l-ar fi scrutat puțin, întrerupîndu-și lectura sau convorbirea, lăsîndu-l apoi, fără nici o obiecție, să se așeze. Vizitatorului nepoftit nu i-ar fi rămas decît obligația de a-și stăpîni tulburarea pe care i-ar fi produs-o alte vreo treizeci de perechi de ochi ridicate de-a lungul pereților, deasupra unor divane, canapele și rînduri de scaune. De fapt, ochii amfitrionului nu l-ar fi părăsit propriu-zis niciodată, ci, aruncați furtiv deasupra lentilelor, l-ar fi studiat tot timpul... Stînd la o parte, neofitul putea examina nestingherit odaia. Era o încăpere mobilată decent de un om cu stare, care însă nu ține să facă lux burghez. Birou, dulap cu cărți, rafturi de cărți în format minuscul, de palisandru, scoarțe de bună calitate la ferestre și pe divan, scaune de piele țintuită în număr insuficient pentru prea mulți invitați. De aceea se scotea cîte un fotoliu de paie din cele de grădină pentru d-na Papadat-Bengescu sau maiorul Brăescu, care, nervos, îl făcea să pîrîie. Portrete pe pereți, rămînînd neclintite în nepăsarea lor. Cărți legate mai multe laolaltă, descurcînd astfel interiorul. Casa elegantă n-avea însă dezordinea interioarelor boeme, aspectul de templu al cenaclului lui Macedonski sau acea adunare de anticării (icoane, oglinzi de Veneția, poterie) a unor artiști... Impresia aceasta de indiferență pentru interior era răscumpărată de personalitatea fizică a criticului. Omul era într-adevăr frumos, plin de noblețe fiziognomică. Închipuiți-vă un atlet enorm, cu liniile însă rotunjite, berniniene, cu mască gigantică, efeminată și suavă, cu ochi fără scîntei, indiferenți și enigmatici, cu piept greu, cu pulpe grele, făcut parcă dintr-o marmoră moale. Genunchii săi uriași, ca acela al lui Moise din San Piero in Vincoli, pe care Michelangelo l-a izbit cu ciocanul, rupeau stofa ; laba tare a piciorului, ca acea antică de pe una din ulițele Romei, spărgea încălțămintea, cărnurile sale suceau veșmintele. Criticul era gigantic și aveai impresia că, punînd urechea pe toracele său monstruos spre a-i asculta bătăile inimii, ai fi auzit un motor imens, o

orgă de apă. Venustatea corporală a omului nu trebuia, ca și monumentele, privită de aproape. El se îmbrăca neglijent, sumbru, perii feței sale erau adesea nerași. Dar ținuta generală, albinozitatea înghițeau amănuntele și conservau eleganța masivului." [14]

Omul acesta, despre care G. Călinescu spunea în 1941 că „timp de 20 de ani... la aceeași oră, puteai fi sigur că îl găsești pe același scaun, la același birou", așa „cum ești sigur că intrînd la ora cinci la oficiul poștal vei găsi pe același impiegat de serviciu", își dedicase cenaclului întreaga energie sufletească, investind în după-amiezele sburătoriste tot ceea ce ar fi putut dărui vieții universitare, unde nu fusese chemat, deși „opera lui întrecea pe a tuturor celor din specialitatea lui laolaltă". După propriile-i mărturisiri — în autobiografia semnată Anonymus Notarius, în articolele-program din *Sburătorul* — cenaclul îl atrăgea nu numai ca mijloc de descoperire a talentelor, dar îi oferea și posibilitatea de a se cheltui într-o direcție care îl preocupa de multă vreme. Încă din tinerețe se arătase profund impresionat de „tragedia intelectualului român", chinuit de condițiile materiale și climatul moral al vieții scriitoricești. Demnitatea scrisului și, în general, mîndria omenească i se par incompatibile cu situația scriitorului redus la condiția umilitoare de tolerat, de solicitant al unor elementare drepturi materiale. Moartea lui St. O. Iosif „într-o crîncenă sărăcie" îi prilejuise reflecții amare. Îl văzuse cu cîteva luni înainte de a se stinge, cerînd un ajutor „de la un prieten, fost versificator pe vremuri" și devenit între timp „om de finanțe": „Cine nu l-a văzut pe Iosif cerînd, nu știe ce-i umilința de a cere. Toată ființa lui suferea: ochii îi căutau alături, glasul îi tremura. Iosif nu cerea cu vorba, ci cu întreaga expresie a trupului încordat. Erai umilit de umilința lui... N-am auzit decît pe directorul de bancă, un bărbat bine hrănit, rostind cu mișcări largi și protectoare de om cu automobil la scară: «Dragă Iosif, vezi tu, nu se poate acum. Nu sînt fonduri...»." Lovinescu nu relatează scena ca pe un fapt divers, oarecare: „cititorul de acum și cercetătorul de mîine"

sînt chemaţi să vadă „în această modestă întîmplare un simbol al vremei, un semn al împrejurărilor în care trăieşte literatura română. Îi lăsăm pe scriitori să moară ; îi încunună apoi cu flori. După ce au închis ochii, le facem cinstea unei bucăţi de marmoră. Financiarul bine hrănit e în fruntea listei de subscripţie... Cui ce-i pasă că un poet se trudeşte să cetluiască în versuri o armonie neîncercată încă ? Cui ce-i pasă de o viaţă închinată artei ?... Să se îndeletnicească cu altceva. Şi atît !“ [15]

Ideea că „umilinţa de a cere de la oameni bine hrăniţi trebuie să fi durut“ rămîne subtextual, mobilul multora dintre impulsurile generoase ale criticului. În articolul-program din primul număr al *Sburătorului* vorbeşte despre datoria de a ocroti actul creaţiei, ferindu-l de durere şi umilinţă ; rostul criticii, al revistelor literare ar fi, după părerea lui Lovinescu, acela de a proteguí „fratern“ încercările „generaţiilor ce se ridică“, de „a le limpezi greutăţile începutului“, criticul fiind chemat „a le uşura drumul, dîndu-le înţelegerea şi asistenţa prietenoasă“, punîndu-le „la dispoziţie nu numai paginile revistei, ci şi sprijinul lui moral“... Lovinescu înţelege de fapt prin „asistenţă prietenoasă“ şi „sprijin moral“ o preocupare mult mai directă faţă de condiţiile materiale de viaţă ale „celor ce vin“ ; deşi n-a afirmat niciodată în mod explicit acest deziderat, el l-a transpus în practică ori de cîte ori i-a stat în putinţă, acţionînd nu numai în virtutea unor porniri sentimentale ; Lovinescu era convins că în condiţiile în care „lipsa de solicitudine faţă de tînăra noastră intelectualitate este reală şi efectele ei dureroase“, în condiţiile în care „tragedia intelectualului român în faza lui embrionară e atît de acută“ încît scriitorul este abătut „de la activitatea dezinteresată a artei“ spre „preocupări de ordin social“, „pentru pîinea cea de toate zilele egal distribuită“ [16] („din zece tineri care vin la mine, nouă sînt vag bolşevizanţi“, comenta el speriat), criticul se cuvine să fie şi un modest Mecena modern, gata să-şi deschidă uşa celor ce bat, să le ofere coloanele revistei şi să ducă tratative cu editorii pentru publicarea

debutanților apreciați și, la nevoie, să sprijine bănește în clipe grele pe discipolii aflați în impas. Într-un cuvînt, „asistența prietenoasă" de care vorbea luase de fapt în activitatea de zi cu zi, așa cum vom vedea, forme destul de concrete. Lovinescu era conștient că „adevărata soluție" a acestei probleme era „de ordin ipotetic și cu perspective tîrzii". „Nu e nici o taină" — observa el — că literatura „nu este o necesitate sufletească absolută nici chiar în mediul cult, fără a mai vorbi de greul strat de analfabetism de la temelia țării noastre" ; își dădea seama că în condițiile în care „primăriile, prefecturile... statul nu-și fac datoria față de ceea ce se publică", limitarea la „mijloacele imediate și la simple paleative" („o mie de exemplare de-ar fi asigurate pentru orice lucrare de oarecare valoare...") constituie doar „o cale oarecum artificială" : „cred că tot ce se face prin măsuri de stat n-ar trebui să ia caracterul unei asistențe individuale, incompatibilă cu demnitatea pe care trebuie să o aibă scriitorul în societate" [17].

După ultima încercare de sinucidere a lui Bogdan Amaru, Lovinescu publică un articol fulminant, încărcat de revoltă și de durere, adresînd o întrebare cutezătoare : „cine dintre noi nu sîngeră în fața tragediei acestui destin... și cine n-a văzut în el însuși destinul scrisului românesc ?" Talentele se întîlnesc arareori — remarcă el — dar „dacă ne-am întreba care e rostul de viață al acestui tînăr atît de evident înzestrat... dacă am cerceta posibilitățile de existență pe care nu statul, ci organizația de fapt a societății noastre le oferă unor soli atît de rari ai talentului literar, bucuria se întoarce spre durere... În aceste condiții de totală dezinteresare față de talent — și ce talent ! — e cazul să ne întrebăm :

— Ne aflăm în fața unei sinucideri, ori a unui asasinat ?" [18]

După cum se vede, Lovinescu era departe de a nutri vreo iluzie în ce privește soluționarea unor asemenea probleme în condițiile de atunci. Cu toate acestea, nu scepticismul și blazarea au însoțit acuzele dureroase pe care le adresa „organizației de fapt a

societății", ci, așa cum aminteam, încercările neobosite, niciodată abandonate, de a fi de folos cu propriile-i puteri „celor ce vin". „Sburătoriștii" care au frecventat cenaclul în cele trei locașuri succesive știu ce au însemnat eforturile lui Lovinescu în această direcție, simplitatea și discreția cu care își acorda „asistența prietenoasă", evitînd orice jignire. Străduința de a fi de folos, de a se subordona talentelor, cum spunea Tudor Vianu, l-au determinat să acorde sprijin și gir unui Bogdan Amaru, de pildă, a cărui semnătură se află în perioada legăturii cu sburătoriștii sub articole ca *Artiștii proletari*, *Poezia proletară* — pledoarii patetice pentru o poezie revoluționară, dar nelipsite cîteodată și de unele regretabile accente proletcultiste. Nimic din toate acestea nu l-a împiedicat pe Lovinescu să nutrească pentru Bogdan Amaru prețuirea cea mai sinceră, să îl sprijine în împrejurări grele. „Dacă toți oamenii întîlniți de mine ar fi fost ca dvs. — îi scria Amaru — eu n-aș fi suferit, nu m-aș fi umilit și n-aș fi murit de atîtea ori." Casa din strada Cîmpineanu i-a fost întotdeauna deschisă, amfitrionul l-a întîmpinat prietenește, fără cea mai mică umbră de superioritate protectoare : „E singura ușă pe care am intrat fără să o măsor, speriat, cît e de mare și fără să-mi fac sufletul căciulă jerpelită, să-l pun la subțioară și să intru cu pas împleticit de milog, călcînd pe alături de covor... singura casă în care n-am șezut pe margine de scaun, cu pălăria între picioare ; singura masă la care dumicații nu mi-au scăpat pe beregata ailaltă", îi scria Amaru. Lovinescu era — mărturisea el — „singurul om — om mare — dinaintea căruia nu m-am simțit umilit, în zdrențe și flămînd". În această scrisoare, din care Jebeleanu a publicat fragmente masive în 1943 [19], Amaru se referă și la sprijinul bănesc primit din partea criticului ; apărute după mulți ani de la moartea scriitorului, fragmentele din scrisoare atestau fapte a căror publicitate Lovinescu o ocolise cu grijă, temător să nu jignească, dornic să păstreze și să cultive raporturi amicale, demne, nestingherite de povara obligațiilor. Singura dată cînd Lovinescu reproduce fragmente din

scrisorile primite o face în împrejurările cumplit de grele în care Amaru se zbătea între viaţă şi moarte, hrănindu-se cu patru mere pe zi, tentat de gîndul sinuciderii. „Scopul publicării — arată Lovinescu — nu era numai acela de a da la lumină pagini intime, ci de a provoca şi un interes pentru un talent neîndoios — nu pe garanţia mea morală, ci prin dovezi profund mişcătoare." Amaru publicase extrem de puţin („încercările nepublicate încă de piese de teatru şi de nuvele" la care se referea Lovinescu nu puteau constitui un argument), şi criticul se străduia să atragă atenţia asupra cazului, să provoace într-un fel o intervenţie în această „tragedie a scriitorului" — „devenită publică prin apariţia scrisorilor lui". În fragmentele publicate de Lovinescu sînt însă eliminate referirile la ajutoarele băneşti pe care le va cita Jebeleanu. Publicitatea filantropică îi repugna profund. În cîteva scrisori datînd din perioada premergătoare morţii lui Bogdan Amaru se dezvăluia fără autocenzura impusă de tipar, gata să îşi reînnoiască mandatele poştale chiar cînd nu primise nici un rînd de răspuns pentru sumele trimise anterior: „Mi-e penibil că nu ştiu nimic precis despre Bogdan Amaru", îi scrie el Hortensiei Papadat-Bengescu. [20] Cînd află că după încercarea de sinucidere, Amaru „a fost dus într-un spital şi apoi luat de rude şi transportat la ţară", îi trimite cu regularitate bani: „I-am trimis acolo un mandat şi o scrisoare... şi poate să vorbesc la Radio, dacă nu mi-o fi suprimat rîndul la conferinţă." [21] Peste o săptămînă o anunţă din nou din Fălticeni: „Cu Bogdan Amaru sînt în corespondenţă mereu; i-am trimis două mandate" [22]. Întreprinde apoi o colectă cu ajutorul lui Dinu Nicodin, şi peste alte cinci zile expediază la Budele „două mii de lei colectaţi" [23]. După o săptămînă consemnează îngrijorat: „Despre B. Amaru, nimic de aproape două săptămîni; nici un răspuns de banii trimişi. Să nu fi murit? Mai am o mie de lei neîntrebuinţaţi. Conferinţa mea la Radio despre el e tocmai la 10 septembrie." [24] Din păcate, nici conferinţa, nici articolele,

nici banii trimişi nu i-au mai fost de folos ; la 28 octombrie Bogdan Amaru moare. Oare nu fugise el tocmai de această viaţă, întreţinută prin împrumuturi nerambursabile, prin conferinţe şi publicitate filantropică ? Lovinescu ştia foarte bine acest lucru, şi toată strădania lui apare utopică şi donchişotească, dar nu lipsită de noblețe ; „dragostea de om şi de umanitate", pe care o admira în filozofia bătrînului Luca din *Azilul de noapte,* nu era pentru el doar o figură de stil. Convins că „nu există decît omul", că „tot restul e rodul mîinilor şi al creierului lui", Lovinescu repetă după eroul gorkian : „Omul ! ceva măreţ !... Să respectăm pe om... Sîntem discipolii vagabondului Luca. De 15 ani strig mereu : — Să respectăm pe om." [25]

Acest spirit a planat peste atmosfera cercului sburătorist, imprimîndu-i, dincolo de adversităţi şi polemici, o coeziune, o notă distinctivă, insistent remarcată în viaţa literară a vremii, nu numai de către membrii grupării, ci şi de către cei care i-au fost la un moment dat ostili, sau pur şi simplu străini de mediul cenaclului. Comentînd acest *„ce* semnificativ" ca „o solidaritate şi un semn distinctiv" al cercului, Hortensia Papadat-Bengescu era convinsă că „armonia exterioară a duminicilor" lovinesciene „avea un substrat tumultuos, o radioactivitate continuă", care asigura continuitatea grupării : *„Pasiunea pentru fapta literară, simpatia pentru ins, iată continuitatea"* [26], scria ea. Pentru Ilarie Voronca, „Sburătorul" „era şi a continuat să fie singura la noi aulă, în care poeţii îşi puteau strînge mîna, fiind siguri că peste animozităţile şi prieteniile lor plutea surîsul unui om civilizat" [27].

Este interesant de observat că aceste trăsături ale criticului au trezit aprecierile cele mai calde, cele mai elogioase, nu întîmplător, din partea unora dintre cei care l-au atacat cîndva, manifestîndu-şi adversitatea în forme mai mult sau mai puţin violente, pentru a recunoaşte apoi autoritatea morală a omului care ştiuse să respecte talentul, disociind *judecata critică* de divergenţele personale, de polemicile turbulente ale

vremii. Ion Barbu, după cîțiva ani de la atacul pornit împotriva lui Lovinescu și a cercului său, nu a putut rămîne indiferent în fața reacției pline de umanitate a criticului, și recunoaște în „omul placid și primitor", în „omul admirabil prin care s-a provocat și convocat în mare parte literatura cea nouă", „singura noastră rațiune de a scrie" ; criticul îi apare aidoma unui „copac druidic, creștet păgîn și liber", „copac venerabil și drag, pe care coloniile de licheni ale tinerei generații... nu izbutesc să ni-l ascundă" : „Neghiobi sau copilăroși, am încercat fiecare custurele împotrivă-i. Am reușit să legăm doar numele nostru pieritor, în litere cu timpul cicatrizate, de eternitatea lui." [28] Departe de tonul hiperbolic al lui Ion Barbu — explicabil nu numai prin natura intempestivă a poetului, ci, poate, și prin dorința de a face uitată disputa publică, lipsită de urbanitate, dezlănțuită cu ani în urmă — Tudor Arghezi a intuit însă perfect acel „ce semnificativ" din substanța omenească a amfitrionului de la „Sburătorul", fără să se fi numărat printre frecventatorii cenaclului : „Dumneata n-ai cunoscut nici o plăcere în afară de atelier — îi scria el în 1943 — din care ai făcut un salon deschis, unic la noi, o școală de eleganță și un cămin primitor, care pe unii răzleți, descurajați, și în conflict cu viața, i-a împiedicat în secunda gravă a deznădejdii să se descumpănească... Te-am admirat ca în zeci de ani de trecere prin atelierul dumitale a sute de miri ai unei iluzii din care inoportunii și indiscreții nu cred să fi avut chiar dumneata norocul să nu-ți dezlîneze timpul, n-ai aruncat pe nici unul pe fereastră. Ai ascultat mii de manuscrise citite chiar de autori ; nu cunosc mai mare calamitate. Ai acceptat în casa dumitale toată fauna literară de oriunde venea și ai domesticit-o cu o aplicație de îmblînzitor, fără să tragi un singur glonț de revolver. Și toți care au trecut prin cenaclul chemat cu numele de «Sburătorul» au rămas pe toată viața cu o legănare delicată în ființa lor secretă și cu o mireasmă pe care nu au putut-o găsi nicăieri aiurea, cu o stare sufletească inefabilă, cu o duhovnicie..." [29]

Nici George Călinescu nu a fost unul dintre „obișnuiții" cenaclului, deși perioada de debut a poeziei sale este legată de seria nouă a *Sburătorului* — situîndu-se în schimb printre cei ce i-au adus lui Lovinescu, așa cum vom vedea, pe lîngă mari elogii, și critici severe, chiar subiective uneori ; cu toate acestea, experiența vieții literare, precum și reacția în genere elogioasă a lui Lovinescu față de principala sa operă, monumentala *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent,* îl convinge, ca și pe alții, că Lovinescu „putea să-ți fie adversar, dar că te stima și te admira nu mai intra îndoială" ; avea „o amenitate de caracter — observa Călinescu — pe care n-a putut-o strica nici una din normalele alterări ale sufletului uman. Indiferența lui pentru valorile neliterare era așa de profundă, încît în preajma lui ședeai, ca intelectual, într-un aer purificat, respirabil..." Cu o sclipitoare formulă, definea în Lovinescu omul pentru care literatura era „o formă de viață... Obiectul unui entuziasm placid și convins, Araratul oricărei decepții" [30].

Lucrurile stau de bună seamă așa. Credem, însă, că asemenea trăsături morale, departe de a fi manifestarea spontană a unui temperament senin, s-au imprimat și s-au dezvoltat în primul rînd sub impulsul și prin prisma *activității de cenaclu,* concentrate îndeosebi asupra *afirmării valorilor ;* Lovinescu a deprins de-a lungul a douăzeci și cinci de ani de discuții literare purtate în propriul său cămin o rară capacitate de subordonare în fața acestui țel pe care îl socotea „unica pagină de legitimație" a existenței sale sublunare, și orice sacrificiu, orice „mortificare" a vanității sînt doar în aparență însemnele modestiei, constituind, în fond, simple piese de rezistență pentru un impunător *exegi monumentum : descoperirea și afirmarea valorilor literare novatoare ale vremii.* Că nu este vorba de o anume formație temperamentală, înclinată spre iertare senină și obiectivitate, ci de un efort imens, impus, ca și acceptarea teoretică a modernismului în mod „bovaric", cum spunea el însuși, o dovedesc pozițiile adoptate în polemicile purtate în

special cu criticii în activitatea cărora nu „învestise" nici un fel de prognoză ; lui Ibrăileanu-critic, de pildă, nu i-a recunoscut niciodată nici cel mai mic merit, suprema concesie fiind fragmentele de expunere constatativă a ideilor, a lucrărilor, şi acelea repede înecate în ironie. Chiar cînd criticul *Vieţii româneşti* îi reproşează simple greşeli de transcriere într-o ediţie de popularizare a poeziilor lui Eminescu, Lovinescu reacţionează, în ciuda evidenţei, revărsînd o cascadă de-a dreptul ameţitoare de acuze vechi şi noi, „încununate" de hipertrofierea plină de vervă a obsesiilor maniacale bine cunoscute ale lui Ibrăileanu. Lovinescu îşi manifestă astfel îndoiala cu privire la studiul manuscriselor eminesciene de către criticul ieşean : „E ştiut că manuscrisele lui Eminescu se află la Bucureşti, unde, diabolice, tramvaiele pot călca din răzbunare pe ieşeni, şi în afară de asta sînt focare de boli molipsitoare" * ; cît priveşte greşelile de transcriere — „micile fatalităţi, în care uşoara inadvertenţă a copistului colaborează cu fantezia tenace a zeţarului" — ele ar fi pentru Ibrăileanu „pîinea zilnică a tuturor editorilor de texte", atracţioasă doar pentru cel ce se afundă într-o examinare cu lupa „a mărunţişurilor bibliografice" : „Timpul trece greu şi fără evenimente în mahalalele provinciale : fluieratul vardistului, conversaţiile fetei din casă cu vistavoiul din faţă, lătratul cîinelui vagabond pe ulicele pustii, legănatul monoton al funiilor de usturoi spînzurate de

* Se pare că, cel puţin la acea dată, supoziţia maliţioasă a lui Lovinescu nu era lipsită de temei. În arhiva Ibrăileanu, păstrată în Biblioteca centrală universitară „M. Eminescu" din Iaşi, se află şi cîteva scrisori în care profesorul Alexandru Rosetti îi comunică lui Ibrăileanu rezultatele consultării comparative a manuscriselor eminesciene, aflate la Biblioteca Academiei, cu textul apărut în *Convorbiri literare*. Într-una din aceste scrisori, datată 2 februarie 1928, Al. Rosetti îi comunică de asemenea ce trebuie să întreprindă în vederea obţinerii unui permis de consultare a manuscriselor pentru cel pe care îl va trimite în acest scop la Bucureşti : „Cînd veţi trimite pe tînărul cu misiunea de a consulta pentru dvs. manuscrisele eminesciene, vă rog să nu uitaţi a da o scrisoare către d-l Bianu, în care să arătaţi că tînărul în chestiune[32] e trimis de dvs. etc., sau să dispuneţi ca tînărul să facă o cerere adresată bibliotecarului Academiei, prin care cere să fie admis în Sala manuscriselor ; pe cerere — dacă adoptaţi acest mijloc — veţi înscrie aprobarea dvs. şi arăta scopul cercetării. Tînărul poate veni la mine, şi îl voi prezenta d-lui Bianu."

bîrnele evidente ale podului. Atît. Şi atunci, o scoborîre integrală în diversele greşeli de tipar sau de lectură ale ediţiilor unui scriitor prinde, în tăcerea nopţilor, o importanţă disproporţionată... Închis în podul său, bătrînul Ekdal al lui Ibsen vîna raţe sălbatice ; între umbrele fantastice ale unor funii de usturoi, în liniştea tăiată de fluieratul vardistului, se pot practica toate sporturile solitare : poţi să urci Jungfraul ca să vînezi căprioare sălbatice, sau să te cobori în junglă ca să pîndeşti lei şi leoparzi şi, rîmă, tîrîndu-te elementar pe covorul odăii, ca actorii de cinematograf, să-ţi dai iluzia că escaladezi Alpii sau că te urci acrobatic pe burlanele zgîrie-norilor ; în călătoria aceasta prin spaţii imaginare, cioatele devin apariţii de diavoli, palele nopţii se transformă în balauri, iar ţignalul vardistului în ecoul hăului primordial." [33]

Nu se poate spune că „normalele alterări ale sufletului uman" nu l-au împiedicat pe Lovinescu şi în alte rînduri să poată escalada „Araratul oricărei decepţii"... În cazul polemicii de o viaţă cu Ibrăileanu, adversitatea de idei — dincolo de care exista însă, aşa cum am încercat să arăt, şi destule apropieri — a fost stimulată şi deformată de opoziţii de interese personale, preexistente conturării nete a unei opoziţii de principii.* Alteori, cînd după apariţia celui de

* Faptul este mărturisit într-o formă mult voalată în memoriile criticului, care relatează „o glumă" din tinereţe drept izvor al inimiciţiei neînduplecate a criticului ieşean : într-o vară, vizitîndu-l pe Ibrăileanu la Agapia, Lovinescu îl anunţase că îi va fi concurent la catedra de limbă şi literatură română de la Universitatea din Iaşi ; „voisem numai să glumesc, dar gluma izbise cu violenţa unui trăznet căzut în clopotniţa mănăstirii..." etc., etc. ; „ne-am despărţit, şi despărţiţi am rămas de atunci, adică de aproape un sfert de veac..."[34] În această versiune, singurul interesat, pătimaş, subiectiv apare Ibrăileanu. Lovinescu ar fi suferit deci această despărţire nedorită, din pricina unei glume nevinovate, lipsită de orice interes personal, catedra n-ar fi dorit-o niciodată : „...în realitate, niciodată nu-mi trecuse prin minte aşa ceva ; licenţiat în filozofie clasică de la Bucureşti, urmam acum la Paris doctoratul în literatura franceză, dovadă a unui eclectism de preocupări ce nu convergeau spre o anumită catedră şi cu atît mai puţin la o catedră de literatură română, şi încă la Iaşi..."

Cît de puţin îl interesa pe Lovinescu la acea dată „o catedră de literatură română, şi încă la Iaşi...", o dovedesc scrisorile insistente trimise din Paris

al doilea volum de *Memorii* au izbucnit, aşa cum era de aşteptat, reacţiile celor care nu primiseră cu încîntare nici portretistica dominată de ceea ce criticul socotise drept *qualité maîtresse* pentru fiecare în parte, nici anecdotica, în destule cazuri, de loc flatantă, Lovinescu nu a rezistat tentaţiei polemice, accident mai puţin important, dar nu a mai socotit necesar în volumele publicate după 1932 să acorde atenţia meritată romanelor lui Camil Petrescu, rămas pentru el autorul „poeziei de notaţie" lansat de *Sburătorul;* criticul s-a mulţumit cu fugara consemnare — ce e drept elogioasă, aşa cum am arătat — în istoria literaturii române apărute în 1937.

Am reamintit asemenea episoade, la care s-ar putea adăuga, poate, altele similare pentru a preveni orice interpretare unilaterală a „olimpianismului" lovinescian, pentru a încerca să înţelegem că geneza unei asemenea atitudini este rezultanta unui proces determinat de experienţa vieţii de cenaclu, şi nicidecum a unor angelice reacţii temperamentale. În fond, criticul este plămădit din sînge şi carne, din nervi şi resentimente omeneşti, şi Lovinescu a reacţionat nu o dată în virtutea acestei plămade. Important este, credem, nu inventarierea episoadelor — se pot enumera destule şi pro şi contra — ci faptul remarcat în epocă şi cu repercusiuni salutare în viaţa literară, că atmosfera şi nucleul de lucru al cenaclului, cu toate implicaţiile

lui Mihail Dragomirescu în perioada scoaterii postului la concurs. „Ce s-a făcut cu catedra de la Iaşi? întreba el. Există sau nu? Pînă cînd se fac înscrierile? Nu ştiu nimic şi nu văd nicăieri nimic. Dacă ai vreo ştiinţă, ţi-aş fi recunoscător de mi-ai da ceva amănunte. Ştii prea bine că dacă mă gîndesc la acest lucru e mai mult după încurajarea binevoitoare ce mi-ai dat întotdeauna"[35]. După scurt timp revine: „chiar acum primesc o înştiinţare de la un prieten că Ibrăileanu a fost recomandat suplinitor; eu nici nu ştiam bine dacă catedra e liberă şi pe cînd. Ţi-am scris în această privinţă şi nu mi-ai răspuns nimic. Nu zic nimic. Fiindcă, dacă aş putea să mă aştept la buna dumitale voinţă, n-am nici un drept s-o cer. Deci: *absolvo te...*"[36]. Peste trei ani, la 15 ianuarie 1911, Lovinescu, „doctor în litere din Paris, docent de literatură română la Universitatea din Bucureşti", înainta ministrului o cerere prin care solicita numirea în postul de suplinitor la catedra de literatură română de la Universitatea din Iaşi, specificînd că, „după lege, docenţii universitari sînt preferiţi la supliniri"[37]. În acest post, Lovinescu a

lecturii în cerc, au acționat în mod hotărîtor nu numai asupra evoluției criticului, ci și asupra multora dintre obișnuiții cercului. Dacă, așa cum observa G. Călinescu, Lovinescu *„a disociat încetul cu încetul critica de polemică* și a îmbrățișat scriitori omenește ostili, cu riscul de a se așeza într-o lumină defavorabilă în ochii acelora pentru care consecvența este o îndărătnicie surdă", aceasta se datorește credem subordonării criticului și omului în fața scopului principal al vieții de cenaclu. Un proces îndelungat, de loc ușor, și, de ce să n-o spunem, poate nu o dată dramatic. Recunoscînd în ciclul de articole din 1931 că „olimpianismul d-lui Lovinescu este comparabil cu acela al lui Titu Maiorescu", George Călinescu precizа: „Cu această distincție însă, că Maiorescu era olimpic din ariditate, în vreme ce glacialitatea d-lui Lovinescu este ultimul popas al unei laborioase ascensiuni alpestre" [39].

De altfel, Lovinescu însuși insistase în capitolele autobiografice ale memorialisticii asupra substratului psihologic al formației sale critice, preocupat nu de simpla latură confesională a chestiunii, ci de o problemă mai generală a istoriografiei literare: „raporturile dintre flora ideologică a unui individ și rolul lui pasional"; „o formulă unanim acceptată — spune el — admite că avem ideile temperamentului nostru; în realitate, însă, formula nu reprezintă decît o aplicație parțială. Reacțiunile imediate, actele reflexe,

funcționat scurtă vreme, de la 1 octombrie 1912 pînă la 30 iulie 1913. Ibrăileanu fusese în acest interval destituit și își pregătea lucrarea de doctorat (*Opera literară a d-lui Vlahuță*, 1912). Sigur că studiile și titlurile științifice îi dădeau lui Lovinescu tot dreptul să manifeste interes pentru o catedră universitară deținută de un concurent care nu își dăduse încă doctoratul. Dar mimarea dezinteresului și acuza adusă concurentului după atîția ani n-au putut să nu trezească la apariția *Memoriilor* comentarii reprobatoare din partea celor care cunoșteau mai îndeaproape „fondul chestiunii"; „la substratul adversităților de principiu se revelă, adesea, competiții de interese", scria Șerban Cioculescu (studiul este reprodus chiar în volumul omagial *E. Lovinescu*, tipărit în 1942 de *Vremea*), remarcînd „scăderea de prestigiu și autoritate a adversităților de principii, din clipa în care se vede că la baza lor stau interese personale. Publicul e în drept să se întrebe dacă mai poate fi chestiune de diferențe de poziții sau numai de ciocnire de interese și persistență a vechilor resentimente[38].

ideile curente sînt negreşit determinate de temperament, dar în afară de această floră instinctuală, la îndemîna oricui, şi esenţială primitivului, omul cult, cugetătorul, se poate ridica deasupra temperamentului său în elaboraţii ideologice neizvorîte din solul afectiv, ci contrariindu-l chiar, prin posibilitatea bovarică a individului de a concepe şi a se concepe altfel. Omul nu e, prin urmare, numai temperamental, după cum nu e numai bovaric, ci mult mai complex [...]. Bovarismul ideologic nu trebuie însă înţeles în sensul conceperii, voluntare sau nu, a unei alte personalităţi decît cea reală, ci în sensul posibilităţii elaborării unei ideologii cu elemente ce n-au ieşit din dialectica temperamentului. Pentru cunoaşterea raportului dintre scriitor şi opera sa, problema are o deosebită importanţă. Scoţînd opera de artă de sub legile timpului, spaţiului şi cauzalităţii, unii esteţi rup legăturile dintre scriitor şi creaţie şi elimină necesitatea de a ne ocupa de psihologia ei ; considerînd-o ca proiecţia fidelă a psihologiei scriitorului, alţii induc de la operă la scriitor şi viceversa o identitate perfectă ; adoptînd bovarismul în integritatea lui, cîţiva văd, dimpotrivă, între scriitor şi operă un raport invers de complement. Cazurile de identitate absolută între psihologia scriitorului şi opera lui sau de bovarism pur sînt, în realitate, rare ; cele mai adese între operă şi om există şi puncte de interferenţă, dar şi soluţii de continuitate, cu atît mai numeroase cu cît nu e vorba de o operă exclusiv artistică, ci de o operă ideologică. Este una din demnităţile inteligenţei de a se putea desprinde de materie, de a specula peste instincte şi interese, creîndu-şi o ideologie nu din simplul simţ bovaric al complementului sufletesc, ci din libera determinare a intelectului, copac înălţat drept în văzduhul învins." [40]

Drumul spre această „demnitate a inteligenţei" capabilă de speculaţie creatoare în planul ideilor, dincolo de „instincte şi interese", trecea pentru Lovinescu prin viaţa de zi cu zi a cercului sburătorist şi pentru mulţi dintre cei care s-au perindat pe acolo, experienţa a însemnat realmente, ca şi pentru critic, o „laborioasă ascensiune alpestră". Lectura unui manuscris înainte

de publicare în fața unei asistențe destul de numeroase, alcătuită adesea din auditori de loc complezenți și „insubordonați" — cum se plîngea Lovinescu — urmată de dezbateri în contradictoriu care puteau apărea unor lectori mai sensibili adevărate vivisecții, implica fără îndoială putere de sacrificiu din partea tuturor, riscul unor servituți de bunăvoie acceptate. Se știe că ședințele sburătoriste au trezit la vremea lor, pe lîngă aprecierile cuvenite și destule comentarii zeflemisitoare, apărînd în ochii unora drept simple reuniuni mondene, frecventate în special de cucoane, pretext de conversație amabilă între „oameni de lume" ; nu se poate spune că în îndelungata istorie a cercului nu ar fi existat și perioade care să fi oferit subiecte tentante spiritelor înclinate spre foiletonistică efemeră, dar asemenea secvențe nu pot altera experiența și semnificația generală a cenaclului lovinescian, în ședințele căruia s-a creat și s-a dezvoltat timp de un sfert de veac o adevărată școală de discuție și analiză literară, o ambianță propice circulației libere de idei, înfruntării deschise a opiniilor, între oameni deprinși să își supună scrisul *înainte de publicare* discuției publice.

Cum se desfășurau aceste discuții se poate afla astăzi din mărturiile sburătoriștilor publicate în revistele vremii — multe din ele amintite și de noi ; ceea ce se impune, însă, dincolo de impresiile subiective ale unuia sau altuia este tocmai crearea acestei obișnuințe de a *asculta* opiniile altora, fără nici o obligație de discipolat sau de școală literară („nici un tatuaj intelectual, nici o cocardă, nici o lozincă... libertate absolută, un eclectism total" [41], spunea Hortensia Papadat-Bengescu) ; de aceea și relațiile create cu timpul între amfitrion și sburătoriști erau departe de morga conversațiilor înghețate dintre „maestru" și „discipoli". Opiniile lui Lovinescu erau nu o dată contrazise, contestate, preopinenții pledîndu-și punctul de vedere nu numai oral, ci și în revistele cunoscute pentru poziția simpatizantă față de cenaclu. Nu întîmplător în această atmosferă s-a grupat în cercul lovinescian o formație de critici a căror personalitate s-a dezvoltat în epoca

literară interbelică. Un Tudor Vianu, un Pompiliu Constantinescu, un Şerban Cioculescu, un Vladimir Streinu au găsit printre sburătorişti mediul prielnic pentru dezvoltarea actului critic, un teren perfect adaptat pentru încrucişarea spadei cu un adversar care nu ezita să primească lupta, deşi vîrsta şi prestigiul l-ar fi determinat poate pe un altul să anihileze orice pornire polemică.

Cenaclul lui Lovinescu este prima grupare literară de la noi, în cadrul căreia „maestrul", cel ce deţinea rolul de *spiritus rector*, a izbutit să creeze asemenea relaţii, încît *în jurul lui*, şi nu sub direcţia lui, s-a putut dezvolta o pleiadă de critici activi, cu o independenţă de opinii remarcabilă, unii veniţi printre sburătorişti încă din anii studenţiei. Maiorescu nu încurajase niciodată independenţa de opinii a criticilor grupaţi în jurul *Convorbirilor* şi nu putea concepe altfel de relaţii cu ei decît acelea de la *profesor* la *elev*, păstrîndu-şi printre ai săi mandarinatul, cel puţin formal, o viaţă întreagă ; veleităţile de independenţă nu se puteau sfîrşi decît cu „sciziunea". Ibrăileanu — în ciuda faptului că atmosfera şi relaţiile create în grupul *Vieţii româneşti* erau animate de cu totul alte idealuri decît cele ale formaţiei din jurul *Convorbirilor* — nu ştim *să fi stimulat* în vreun fel gruparea unor critici care, în cadrul ideilor generale, democratice, apărate de revistă, să-şi fi manifestat poziţii *opuse* punctelor sale de vedere în domeniul criticii, prozei, poeziei. Lovinescu îşi făcuse un titlu de mîndrie din stimularea criticii tinerilor ; pe Pompiliu Constantinescu îl remarcă îndeosebi şi îl invită „să ia loc" alături de el, cînd tînărul profesor îi contestase legitimitatea criticii aduse lui Sadoveanu în *Istoria mişcării „Sămănătorului"*. În probleme fundamentale abordate de Lovinescu — de pildă, ermetismul în poezie, romanele Hortensiei Papadat-Bengescu — nici Şerban Cioculescu, nici Vladimir Streinu nu s-au raliat întotdeauna, aşa cum am arătat, opiniei maestrului. Cioculescu nu a ezitat, după cum am văzut, să adopte o poziţie critică deschisă chiar cînd era vorba de subiecte şi împrejurări destul de dificile

și mai greu de atacat frontal. Tudor Vianu, și el foarte legat de „Sburătorul", a fost de asemenea departe de orice „aliniere" complezentă, fără a intra de obicei în polemică directă, — ca în cazul discuției despre Macedonski — atunci cînd punctul său de vedere se deosebea de poziția lui Lovinescu. Alții, afirmîndu-se la începuturile activității sub aripa „Sburătorului", se desprind de timpuriu, temători față de orice eventualitate a unui „patronat" ; George Călinescu își manifestă succesiv admirația și ostilitatea în cunoscuta serie de portrete publicate de-a lungul anilor în *Gîndirea, Vremea, Viața românească*. Lovinescu înțelesese din timp că „la baza acestei atitudini ... se găsea dorința legitimă a afirmării în independență" [42], și chiar cînd se arată iritat de „contrazicerile" uneori arbitrare ale tînărului critic, are grijă să precizeze că îl consideră „una din mințile cele mai ascuțite și unul din tinerii cei mai talentați și mai culți ai generației ce mă urmează" [43]. Este semnificativ în acest sens pentru spiritul relațiilor și discuțiilor de la „Sburătorul" volumul omagial editat de *Vremea* în 1942, la aniversarea a 60 de ani a criticului. Elogiile cele mai calde nu i-au împiedicat pe Tudor Vianu, Perpessicius, Șerban Cioculescu și alții, în ciuda caracterului festiv al culegerii, să-și mențină rezervele critice cuvenite. N-a fost „o apă stătută" atmosfera cenaclului lovinescian și, în limitele ei ideologice, gruparea a stimulat efervescența de idei în viața literară a epocii ; și la aceasta nu puțin a contribuit atitudinea lui Lovinescu față de criticii care au trecut cîndva prin cenaclul său. În ciuda iritării resimțite în fața contrazicerilor unuia sau altuia, Lovinescu și-a apreciat cu curaj și onestitate „șefii de promoție" ai tinerei generații de critici, chiar dacă nu se poate spune că i-a iubit deopotrivă ; un critic, spunea el, nu trebuie să semene cu „bătrîna găină din Chantecler", care „spunea despre un cocoș *je l'ai connu poulet et je ne l'admets pas coq*", căci ar săvîrși astfel „eroarea de psihologie ce nu admite evoluția fie din principiu, fie din incapacitatea de a sesiza devenirile petrecute lent sub ochii noștri". În acest spirit

se străduiește să îl prezinte pe Șerban Cioculescu, „fire combativă, a cărui unică axă părea principiul contradicției" : „Deși l-am cunoscut «pui», și încă «pui» insuportabil, îmi pare așadar bine să-l recunosc astăzi «cucoș» — și anume «cucoș» galic — de se poate întrebuința pleonasmul, adică un apărător al intelectualismului împotriva misticismului și a ortodoxiei, raționalist, dialectic, spirit vioi și clar, tot polemic firește, fără a fi pamfletar, informat", „luptînd pentru inteligența și demnitatea" criticii și „tinzînd, lucru surprinzător, spre obiectivitate" [44].

Ceea ce se cuvine remarcat îndeosebi în criteriile hotărîtoare alese de Lovinescu drept etalon în judecata de valoare asupra activității criticilor din tînăra generație, indiferent de divergențele de opinii manifestate în vreo chestiune sau alta, este faptul că scrisul lor, talentul lor, este apreciat în funcție de poziția adoptată în fața principalei primejdii în cultura națională a vremii : „ortodoxismul, misticismul, criterionismul, trăirismul... boală spirituală care a cuprins o generație întreagă cu grave repercuții sociale" [45]. „Literatura română a intrat de cîțiva ani în convulsiunile unei crize de o violență necunoscută pînă acum", scria el ; cînd va aprecia valoarea celor pe care el îi încadra în „a treia generație postmaioresciană" („G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Tudor Vianu"), posteritatea „se va rosti dacă și întrucît generația a treia a fost la înălțimea sarcinii combative ce i s-a impus în timpuri atît de grele" [46]. În ciuda limitelor ideologice și a erorilor care îl determinau, din considerente pe care le-am analizat la început, să socotească maiorescianismul drept calea de evoluție a criticii românești, este marele merit al lui Lovinescu, acela de a fi izbutit să vadă în combaterea naționalismului și a ideologiei de dreapta principalul element, hotărîtor pentru asigurarea continuității valorilor culturii naționale. În această lumină a judecat activitatea criticii literare, în această lumină a elogiat și a mustrat, a îndemnat și a stimulat scrisul criticilor din generațiile mai tinere. În această lumină apreciază mani-

festul Cercului literar din Sibiu, prin care un grup de critici își afirmau poziția antifascistă și crezul în idealurile democratice și umanitare ale culturii. „E o boare de primăvară și de bucurie", îi scria el lui Ion Negoițescu după lectura acestui manifest.[47] Cenaclul devenise un punct de atracție și pentru viața literară din Ardealul ocupat. Lovinescu urmărise de altfel de mai multă vreme activitatea criticilor de acolo, întreținuse corespondență cu ei.

Prin activitatea îndelungată a cenaclului, prin raza lui de influență Lovinescu a lăsat o tradiție a criticii orale și epistoliere încă insuficient cunoscută. Substanța acestei critici orale, materia ei, saturată de contactul direct, viu, cu viața literară prinsă în aspectele cele mai felurite, e întreținută însă, așa cum am văzut, în memorialistica lovinesciană, palpită în arta portretistică a întregii sale opere ; nici semnificația anecdoticii, ca element declanșator, ca ax principal al portretisticii, nici orientarea esențială spre diferențierea timbrului specific al scriitorilor, nu pot fi înțelese, credem, în afara mediului genetic constituit de nucleul cenaclului, de această simbioză a poeților, prozatorilor și criticilor, în mijlocul căreia Lovinescu și-a modelat personalitatea, exercitînd în același timp o influență substanțială, dar neostentativă, asupra generației de scriitori și critici ai vremii lui. Chiar evoluția concepției sale asupra *tehnicii criticii literare* este legată, credem, de practica îndelungată a criticii orale, a discuției manuscriselor în cerc, cu toate implicațiile unor concluzii ad-hoc, obligînd la concentrare maximă, la educarea unei *intuiții critice* care să se exercite cu promptitudine, detectînd *esențialul,* nota distinctivă, din noianul elementelor contradictorii și al impresiilor particulare ; astfel, impresionismul, conceput inițial, scurtă vreme, ca o expresie extremă a relativismului estetic, devine cu timpul „o problemă de tehnică", și dacă în această accepțiune Lovinescu i-a dat o strălucire neîntrecută, cu o valoare exemplară și astăzi, critica orală a cenaclului nu a avut de loc un rol

minor în atingerea acestui stadiu al istoriei criticii literare românești. „Impresionismul nu înlătură totuși convingerea, dimpotrivă, o presupune în chipul cel mai energic", preciza Lovinescu „după douăzeci de ani de critică". „El nu stă în expresia unor păreri variabile sau în frica de răspundere, ci în natura acestei expresii ; l-am înțeles ca pe o problemă de tehnică. Orice operă de artă trezește nenumărate impresii, adese contradictorii ; ignorînd voluntar particularul și amănuntul, criticul nu are în vedere decît întregul. Impresionismul răspunde unei nevoi de unitate fundamentală minții omenești ; tinde spre simplificare și spre sinteză. Dintre impresii alegem pe cele mai caracteristice ; le reducem chiar la una singură. Impresionismul este deci căutarea principiului dominator din orice operă de artă." [48] În același timp, tot datorită cenaclului, criticii orale, accepția inițială a impresionismului — ocolirea unei judecăți de valoare tranșante — nu este abandonată definitiv ; cîte lecturi „în primă audiție" nu l-au pus pe critic în fața unor talente în formare, cărora le era necesar în primul rînd stimulentul inițial pentru a-și dovedi „linia de plutire" ? Acele „compuneri literare în marginea lecturii, fără o hotărîtă soluție critică", pe care i le reproșa G. Călinescu, în 1931, în ciclul articolelor din *Uremea,* nu corespundeau totuși unui anumit stadiu, cînd materia „informă încă" a scrisului nu-și croise încă drumul ? În fond, nu orice talent își manifestă o personalitate închegată din paginile perioadei de debut, și cenaclul lovinescian își propusese să capteze și să stimuleze orice încercare care ar fi putut da rod. O „hotărîtă soluție critică", într-un asemenea stadiu, o binecuvîntare sau o respingere nu sînt întotdeauna binevenite, „căutarea principiului dominator din orice operă de artă" ca și sintetizarea elementului distinctiv din timbrul personal al fiecărui autor, exprimarea fermă a unei convingeri critice, a unei judecăți de valoare, constituie desigur condiții *sine qua non* ale analizei estetice, atunci cînd este vorba de o personalitate artistică afirmată ; dar aceasta nu înseamnă că pentru un alt stadiu, incipient, al debuturilor incerte, nu ar fi mai profitabilă uneori, nu o

„hotărîtă soluție critică" ci simpla „punere în circulație", imprimarea unei mișcări de rotație, în urma căreia criticul este dator să aștepte, să urmărească o evoluție, pentru a se convinge că zborul se desfășoară în virtutea unei combustii interne și nu doar sub acțiunea unui impuls exterior. Sigur că procedeul nu poate fi socotit universal valabil și nu se poate absolutiza ; primele poezii ale lui Ion Barbu nu i-au inspirat de loc lui Lovinescu o prezentare neangajantă, ci dimpotrivă, o „hotărîtă soluție critică" menită să impună atenției o personalitate poetică excepțională. Alteori simplul impuls imprimat unui talent care-și căuta încă drumul, s-a dovedit rodnic ; geneza unei asemenea „mișcări de rotație" este înregistrată de pildă, în ultimul volum de memorialistică, *Aquaforte :* după ascultarea unui fragment citit de o debutantă, criticul se convinge că are de-a face cu o scriitoare „care dacă n-a scris o carte bună, o va scrie". Sfătuită după apariția romanului de debut „să se elibereze" de sub imperiul elementelor ce o condamnă „la perpetuu lirism și confesiune", prozatoarea ia în serios îndemnul și, după o perioadă de îndelungată gestație, publică aproape după un sfert de veac un roman a cărui formulă se afla la antipodul prozei de debut (deși în scara de valori a multor critici ea a rămas la stadiul literaturii de alcov și introspecție sterilă, evoluția nefiindu-i înregistrată). Dacă epica densă a unui roman-frescă, de factura *Plecării Ulașinilor* înscrie o valoare originală în proza de evocare social-istorică, prin vasta reconstrucție a vieții maselor țărănești din secolul XVIII și nu mai amintește prin nimic orizontul romanului de debut (*Bogdana*), poate că în această evoluție a Ioanei Postelnicu se află pe lîngă maturizarea concepției despre viață și roadele îndemnului și orientării imprimate cîndva de criticul „Sburătorului". Deși prognoze de acest fel au stîrnit nu o dată o mare cantitate de ironie — și e adevărat că uneori au dat greș — se cuvine să recunoaștem că prin asemenea impulsionări, animatorul „Sburătorului" a stimulat intrarea în circuitul literaturii și publicisticii naționale a unor talente care uneori

aveau să-şi statornicească profilul abia după moartea lui.

Cenaclul şi tradiţia lecturii în cerc, a criticii orale exercitate în jurul unui material literar extrem de divers, mereu reînnoit, devin, după părerea noastră, un element de coeziune şi de interferenţă pentru modalităţi critice variate, practicate în funcţie de oportunitatea literară a unei formule sau alteia şi nu doar în virtutea unei succesiuni cronologice, determinate de fazele evoluţiei personale a criticului. Lovinescu şi-a schiţat o astfel de evoluţie cronologică a stilului de la „expresia concentrată... lapidară... condamnată la miniatură şi figurina astmatică", impusă de tehnica scrisului „limitat la articolul de două pagini" din *Sburătorul*, „cu elipse voite şi cu efecte de obscuritate căutate", la un „stil ştiinţific, propriu, abstract... cu o respiraţie mai degajată, care se lărgeşte progresiv... şi apoi se orchestrează în fraza cromatică, articulată în inele solide şi întinsă pe suprafeţe respectabile, fără a fi totuşi retorică şi redondantă". La originea acestei evoluţii ar sta, după părerea lui, „forma specială a creaţiei" — determinată de „stări sufleteşti muzicale" [49]. Explicaţia se cere, credem, privită cu circumspecţie, atît în ce priveşte fazele unor anume formule stilistice, fixate cronologic, cît şi în ce priveşte „procesul formulării", ca „o creaţiune venită din regiunea muzicii interioare". Dacă este adevărat că stilul criticii lovinesciene urmează în linii generale traiectoria schiţată în paginile memorialistice, nu se poate să nu vedem că geneza acestui proces se află nu „în regiunea muzicii interioare", ci în primul rînd în evoluţia concepţiei ideologice, a poziţiei teoretice faţă de rosturile criticii ; urmînd spirala unei asemenea evoluţii, Lovinescu a părăsit treptat ceea ce Călinescu numea „genul amabil şi delectabil" al piruetelor stilistice, al scepticismului sinuos, refractar unei judecăţi de valoare hotărîte, şi a evoluat către un „stil ştiinţific, propriu, abstract... cu o respiraţie mai degajată" [50], desfăşurat în perioadele bogate ale demonstraţiei cu o finalitate bine definită. Fazele nu se închid însă, după părerea

noastră, în cicluri nerepetabile. Deşi recunoaşte că „simţul de compoziţie" este „prezent şi în infinitezimalul sburătorist", Lovinescu îl consideră însă un element care „se dilată" treptat, pentru a putea susţine construcţiile „de proporţii nemaivăzute" caracteristice epocii de „plenitudine şi maturitate", în timp ce fraza lapidară, concentrată spre „figurina astmatică", rămîne fixată imuabil în epoca primă a *Sburătorului* ca un stadiu nerepetabil. Or, destule articole publicate în prima fază a *Sburătorului* (socotită de Lovinescu drept caracteristică pentru expresia „concentrată, lapidară") [51] pot fi de fapt perfect ilustrative pentru ceea ce criticul numea „a cincea fază de expresie... cea a *Istoriei literaturii române contemporane* şi a *Memoriilor*, în care respiraţia se lărgeşte progresiv", depăşind propoziţia sufocată, pentru orchestraţia „în fraza cromatică" întinsă pe suprafeţe respectabile ; după cum cronici publicate în plină „fază a cincea" sînt departe de construcţiile „de proporţii nemaivăzute" şi amintesc în schimb lapidaritatea şi alunecarea la suprafaţă „impuse", după părerea criticului, de stilul *Sburătorului*. Iată, de pildă, acest memorabil portret al lui Ilarie Chendi : „Inteligent, dar poate mai mult vioi, harnic de o hărnicie risipită însă în lucruri mici, de o oarecare lectură, deşi-i lipsea cu totul fundamentul umanistic şi cultura latină, om de gust şi de bun-simţ, judicios fără a fi pedant, uşor fără a fi frivol, cu un talent literar ce nu l-a împins totuşi pînă la artă, deşi i-a dat o claritate suficientă, stilist întrucît nu i se simţea stilul, fără idei directive, dar cu intuiţii sănătoase, cu un indiscutabil curaj intelectual, dizolvat adese în gest şi paradă, agresiv şi temerar pînă la lipsa de probitate intelectuală, Ilarie Chendi avea destule calităţi pentru a se vorbi de dînsul ; i-au lipsit totuşi multe pentru a-şi marca un loc" [52]. Inclus în primul volum de *Memorii* (1930) pentru a evoca „ambianţa literară a epocei", portretul apăruse însă iniţial în *Sburătorul* din 1920. Alteori, *Memoriile* reproduc, într-o variantă concentrată, un text ale cărei volute se desfăşuraseră pletoric aproape, în forma apărută în *Sburătorul :* „Simţi în ea un frea-

măt surd — scria criticul în 1920 despre poezia Elenei Farago — o putere care nu vrea să iasă, ci se consumă lăuntric în prada durerii şi a regretului, un izvor monoton, dar fecund, ce se zbate în matcă, nemulţumit, un suflu despletit ce vuieşte fără sonoritate, dar impresionant, şi mai ales totala absenţă a lumei dinafară şi a oricărui element intelectual" [53]. Dar evocarea atmosferei bacoviene, dar excelentul portret al lui Iorga nu au fost concepute şi publicate tot în *Sburătorul* acestei perioade ?

Aşa cum aminteam, „fazele" îşi dezmint profilul hotărît de critic şi în perioada denumită de el „a cincea", pe parcursul căreia putem întîlni şi procedeul invers, al reluării unor formule stilistice concentrate, fixate după părerea lui Lovinescu în cadrele impuse de *Sburătorul*. Şi totuşi, această prezentare a unui roman al Cellei Serghi în fraze concentrate, eliptice, alăturînd uneori judecăţi contradictorii, a fost scrisă şi publicată în 1939 : „Stilul, el însuşi, nu mai este strălucitor, cu sclipirile de aur ale imaginilor poetice ; cartea nu e scrisă cu febră şi nici n-o comunică ; nu e lirică ; nu exaltă, ci procedează prin acumulare de notaţii mărunte. Stil dens, cenuşiu, din care se clădesc lucruri fără strălucire, dar durabile, cu aspect de timpurie maturitate." [54] Prezentarea se alătură, în acelaşi articol, unei retrospective asupra literaturii erotice a Hortensiei Papadat-Bengescu, cronică într-adevăr ilustrativă pentru ramificaţia debordantă a frazei, socotită de Lovinescu specifică fazei finale a evoluţiei sale stilistice : „În panerotismul ei exista şi nota medie a impresionabilităţii fine, discrete, a acelei sensibilităţi caracteristic feminine, care în literatură se traduce în impresionismul sensitiv şi chiar ideologic al *Apelor adînci*, festoane de spumă aruncată pe nisipul călduţ de valuri molcome, scurte fulgeraţii emotive, risipite într-o masă opalină în jurul faptelor şi al ideilor — totul de natură discursivă şi trepidantă. Această sensibilitate difuză s-a organizat apoi în sentimentalitatea vehementă a atîtor Manuele, Alisii şi Adriane, făpturi de vis rupte din şuvoiul marilor creaţiuni romantice de odinioară, ale eroinelor lunare sau lunatice, ale

neînțeleselor iubiri, aspirațiilor — literatură străbătută și de dezlănțuirile de sensualitate ale Biancăi Porporata, ieșite însă din refulare, din claustrație, din nerealizare, spasmul simțurilor ce se satisfac în imaginație." [55] Nici faza inițială, într-adevăr repede abandonată, a „pașilor pe nisip", a colaborării la *Convorbiri critice,* realizate, cum spunea Lovinescu însuși, „mai mult sub semnul grațiosului", sub „influența anatole-franciană", a unui relativism temperamental „hrănit din lectura lui Faguet", față de natură să nu îi producă satisfacție, „nici prin convenționalul ei edulcorat, nici prin lipsa ei sistematică de idei generale" [56], nu poate fi socotită un teren exclusiv închis ideilor ferme, pozițiilor de principiu. Să nu uităm că în această perioadă au fost scrise cronicile despre Octavian Goga, despre Ion Agîrbiceanu, că în această perioadă, în paginile „pașilor pe nisip", se manifestă o poziție diferită de principiile maioresciene cu privire la „artă și morală", la „tendințele în artă", că tot acum apare *„Direcția nouă" a d-lui Iorga.*

Autoclasificarea lui Lovinescu, concretizată pe faze, cicluri impuse fie de spațiul scurt al „articolelor de două pagini" fie de „natura muzicală a ideilor", de „jocul ritmului stilistic", poate fi privită și ca o manifestare aparte a unui anume narcisism de care criticul nu a fost niciodată străin ; unul dintre obișnuiții cenaclului își amintea în 1943 că amfitrionul „Sburătorului" își privea cîteodată mîinile spunînd : „prin degetele astea depăn lumină" [57]. Dincolo de infatuare, se cuvine să recunoaștem că orgoliul, perfect îndreptățit, era al unui mare artist al cuvîntului, iar credința în „obîrșia muzicală" a speculației personale „nu numai în domeniul expresiei, cum se crede, ci și în domeniul ideației" aparține nu unui spicuitor grăbit, iubitor de dantelărie ușoară și de digitație stilistică, ci unui mare truditor, convins că meseria criticului, ca și aceea a artistului, „e de a reveni asupra unui lucru de zece ori pînă ce avem impresia că e bine făcut", animat de imensa bucurie a clipei „cînd ni se pare că de sub degetele noastre de lut s-au împerecheat două cuvinte, care, prin zborul lor nupțial în văzduh,

ne insuflă sentimentul eternității“ [58]. Dacă ceea ce numea Lovinescu *punctul de plecare* al criticii sale este legat în linii generale de formarea și evoluția unor poziții teoretice, și nu de „izvorul misterios al unor stări de conștiință iraționale“, nu se poate să nu vedem, chiar dacă explicația ca atare este eronată, că în termenii ei se proiectează o mare pasiune pentru arta criticii ; pentru Lovinescu, momentul creației în artă, ca și „în procesul creațiunii științifice“, „se limpezește într-o stare sufletească organică sau capabilă de a se organiza, după cum pe apele fermecate de dorința celui ce le fixează se încheagă icoana clară a ființei așteptate“. Îndărătul oricărui studiu, indiferent de caracter și proporții, criticul mărturisea a fi simțit „întotdeauna prezența unei stări sufletești unice, fără de care capacitatea de speculație verbală sau ideologică și, deci, de creațiune artistică este anulată ; ea constituie tonalitatea de bază, nota muzicală ce se strecoară în întreaga arborescență a construcției critice, pentru a-i organiza foșnetul într-o armonie perceptibilă ; de la vitalitatea ei inepuizabilă își trag seva toate inextricabilele ramificări și nervuri, precum din unitatea ei elementară își organizează propria-le unitate“ [59].

La data cînd Lovinescu își publica *Memoriile*, confruntarea acestei profesiuni de credință cu opera sa critică era la îndemîna oricui : apăruse în ediție definitivă seria de *Critice* în zece volume, *Istoria literaturii române contemporane* în cinci volume ; fostul director al *Sburătorului* purtase nenumărate polemici : critica lovinesciană impusese *un stil* în istoria scrisului românesc, „un stil ideologic foarte personal“, cum spunea Tudor Vianu, *creat* în plină bătălie ideologică pentru apărarea unor poziții teoretice în cîmpul literaturii, pentru afirmarea și promovarea valorilor inovatoare ale liricii și prozei naționale ; „geneza muzicală“ a ideilor sale critice, destul de discutată în epocă, și compartimentarea stilului pe faze și cicluri au putut înșela pe cei tentați să ocolească fondul ideologic al criticii lovinesciene și să considere

stilul și arta criticului rodul unei strălucite formule fabricate în retortă și transmisibile prin rețetă. Dacă, așa cum spunea Călinescu, de la Lovinescu „mulți au învățat să scrie mai bine“ [60], observația vizează nu *imitația* stilului lovinescian, căci stilul a slujit unui om de răspicate convingeri și nu poate fi imitat decît prin calpă contrafacere, ci marea lecție pe care a lăsat-o *personalitatea artistică* a criticului ; privite prin prisma caracterului ofensiv al întregii activități a lui Eugen Lovinescu, confesiunile asupra naturii muzicale a ideilor sale apar în lumina lor reală — mărturie a trăirii patetice inspirate a actului critic, conceput ca o angajare totală, ideologică și afectivă. Lovinescu, primul mare artist al criticii literare românești, a profesat întotdeauna și a inculcat celor din jur pasiunea pentru expresia artistică a criticii literare, concepute ca un mijloc menit „să sprijine“ adevărul afirmației, și nu ca un exercițiu calofil indiferent față de idei, față de adevăr : „O impresie e o afirmație ; neavînd evidența adevărului științific, ea poate fi subliniată prin toate resursele artei ce sensibilizează ideile. Aspectul pur literar al criticii nu este însă un imperativ categoric. Peste frumos punem adevărul și, în lipsa unui adevăr obiectiv, credința noastră luminată, pasionată în ceea ce considerăm drept adevăr. Dacă e artist, cu atît mai bine pentru critic ; trebuie să fie însă cu orice preț o conștiință.“ [61] Publicată inițial în 1914, „după zece ani de critică“, reluată apoi „după douăzeci de ani de critică“ și reamintită frecvent pînă la sfîrșitul vieții, această profesiune de credință își găsește acoperirea în paginile criticii lovinesciene de maturitate, în poziția pe care a adoptat-o față de scrisul criticilor din generațiile tinere ; nu numai criteriul pe care îl consideră hotărîtor în aprecierea generației „a treia“ de critici, dar și preocuparea pe care o arată în împrejurări cotidiene, față de orientarea tinerilor atașați de „Sburătorul“ sînt concludente în această privință. Unuia dintre criticii cu care era în corespondență îi cere, de pildă, „mai multă supraveghere mai ales în publicistică, semnată

cu un nume ce trebuie să se impună şi să rămînă" : Stilul unui articol despre volumul cutărui poet nu trebuie să fie lăsat în voia „efuziunilor", îl sfătuieşte Lovinescu, atrăgîndu-i atenţia asupra aspectului de fond al criticii literare : „judecata trebuie să fie circumspectă : tînărul n-a ajuns încă pe «culmi» şi nici n-a înfipt crucea încîrligată pe Elbrus..." „Eşti în adevăr prin vîrstă şi structură în faza lirică ; dar lirismul nu e o stare de critică ; el trebuie extirpat cu mare îngrijire, altfel duce la inflaţie verbală. Expresia trebuie curăţată de aceste efuziuni care taie interesul cititorului serios." [62]

Dacă insistenţa asupra rolului preponderent al credinţei *luminate, pasionate* în adevărul ideilor criticii şi subordonarea aspectului „pur literar" acestui ţel fundamental se cuvin reţinute, trebuie spus că Lovinescu avea autoritatea morală să formuleze un asemenea deziderat : meritele lui în direcţia cultivării expresiei artistice a criticii sînt mult prea importante pentru a nu preciza că după critica lovinesciană, şi aspectul „pur literar" al criticii a devenit un „imperativ categoric", că după E. Lovinescu nu s-a mai putut scrie oricum. Sigur că, aşa cum am mai arătat, nu reţetele stilistice s-au impus, căci valoarea stilului lovinescian nu poate fi apreciată decît dacă o examinăm în plină acţiune, în lumina finalităţii ei ideologice, artistice, în funcţie de fronturile de luptă de-a lungul cărora s-a desfăşurat, şi în această conexiune am considerat-o şi noi în cadrul acestei cercetări ; aşa cum observa Şerban Cioculescu într-un substanţial articol publicat în 1943, „experienţele stilistice" ale criticului care a fost, „alături de N. Iorga, T. Arghezi, şi M. Sadoveanu, un foarte mare artist" „nu au valoare normativă pentru alţii, deoarece stilul nu se învaţă şi nu poate fi propus ca model. Personalitatea însăşi e un tot indivizibil, în care se împletesc în condiţii individuale de structură cele mai diverse şi uneori ireconciliabile elemente." [63] Ceea ce am încercat să supunem discuţiei este faptul că asupra acestei personalităţi „alcătuite din ireconciliabile elemente", cenaclul, critica orală în jurul unei imense varietăţi de manuscrise

inedite au acționat ca un ferment stabil, impulsionînd anumite înclinații, anihilînd altele, menținînd un permanent circuit între cele mai diverse modalități stilistice și subordonînd întregul angrenaj unei finalități critice bine determinate.

Conștiința acestei finalități a actului critic se însoțește datorită și specificului vieții de cenaclu cu un adevărat cult al autorității morale a criticului ; în fața contactului personal, direct cu cele mai diferite naturi umane, obligațiile criticului depășesc cu mult exigențele impuse de o cronică scrisă în urma simplei lecturi a cărții tipărite. Exercitarea unei critici orale asupra unor scrieri nepublicate încă, schimbul de opinii în mijlocul unui colectiv cu o formație mai mult sau mai puțin închegată implică nu numai o vocație specială, dar o anumită ținută etică, o anumită răspundere morală, obligatorii în principiu pentru oricine emite judecăți de valoare asupra artei, dar cu atît mai lesne supuse exigenței publice cînd criticul își precede judecata scrisă de discuții pe manuscris. El va trebui să dovedească nu numai consecvență de opinii, dar și educabilitate a gustului, puterea de a renunța deschis la judecăți eronate și, înainte de orice, o rară capacitate de subordonare în fața unui țel care îi acaparează întreaga ființă. Lovinescu și-a consacrat cenaclului o viață de om, a deschis drum unor tendințe înnoitoare în literatura națională, înfruntînd, din anii debutului și pînă la sfîrșitul carierei, adversitatea celor ce au putut dispune și au dispus realmente de destinele lui sociale. Pe lîngă volumele publicate, Lovinescu a lăsat o contribuție neconcretizată în tomuri, în orientarea și înviorarea vieții literare românești dintre cele două războaie mondiale, atrăgîndu-și cu bună-știință, riscuri scump plătite. Știa că nu se poate altfel, că, „militantă, misiunea criticului postulează de la sine lupta, injustiția și cruzimea pînă la nimicire", că, „oricît de pasivă ar fi, prin însăși existența ei, viața e o luptă", și „cu atît mai agitată e viața criticului într-o literatură în formație... în care oamenii se confundă cu ideile, și trupurile adversarilor sînt călcate în picioare fără nici o considerație

pentru vîrstă, muncă, talent, dezinteresare". Riscurile erau deci dinainte acceptate: „Soarta noastră nu e în împrejurările dinafară... ci în noi, în caracterul, în voința noastră; ne clădim destinul pe care îl dorim și-l merităm" [64]...

Avea deci autoritatea morală să postuleze cu pasiune, întreaga viață, credința în „elementul esențial" al „conștiinței profesionale" a criticului: „pe lîngă talent, sensibilitate estetică, informație, erudiție și alte imponderabile, elementul esențial al autorității e de natură pur morală", scria el; viața literară resimțea „nevoia autorității, adică a garanției morale de seriozitate, de conștiință profesională, de sinceritate absolută, ireproșabilă. Oricum ar fi talentul cu care s-ar amesteca, în absența unor principii de natură universală și științifică, critica poate lesne devia din instrumentul unei ascensiuni spirituale în cel al unei ascensiuni sociale, de parvenire, de compromisuri divers interesate. Frîna acestei devieri prejudiciabile stă numai în caracter, care, fără să excludă eroarea, anulează reaua-credință și poza; în critică caracterul reprezintă unitatea de reacțiune estetică împotriva elementelor externe ce s-ar interpune între obiect și subiect. Instinctiv, cititorul o simte și nu-și acordă încrederea decît judecății inflexibile, de orice natură ar fi ea, dar egală cu sine, în orice caz, fără alterări esențiale." [65]

Lovinescu a lăsat un adevărat cod al conștiinței profesionale a criticului, în care sînt expuse cu minuție toate bolgiile infernale ce trebuiau ocolite, toate tarele caracteristice vieții literare atît de frămîntate din vremea lui. Cînd se hotărăște să se consacre în special criticii „sincronice literaturii", să își precizeze opinia asupra scrisului unor oameni în mijlocul cărora trăia, și de care depindea uneori cariera sa profesională, își dă seama de la bun început că întreprinderea are „primejdiile ei": „Pe lîngă operă, mai e și omul. Sîntem înconjurați de imponderabile. În jurul unui scriitor se pot cristaliza deci prestigii pe care nu le îndreptățește nici o calitate durabilă. Atitudine în

viață, concurs de împrejurări, cointeresări sentimentale sau comerciale, totul ridică un merit real pînă la potențe inadmisibile. Într-o epocă, de altfel sceptică și feroce, se creează astfel valori și fetișuri, în aprobarea sau tăcerea noastră indulgentă." [66] Mai tîrziu, în „ultime considerații asupra criticii", grupate în al treilea volum de memoralistică, retrospectiva fixează ca într-un adevărat insectar, portretul criticului „fără gust", al criticului „fără probitate intelectuală", al celui ce personifică „nu numai nepriceperea, ci și reaua-credință", și înregistrează variantele posibile în „lupta intelectuală", care „are negreșit nuanțe felurite : ea poate fi și absolută și, în cazul acesta, demascîndu-se lesne, e mai inofensivă. Necinstea proclamată devine cinism, și cinismul se reperează ușor și se anulează prin însăși sinceritatea lui. E mult mai primejdioasă o lipsă de probitate relativă și nuanțată, determinată nu de interese și de apetituri materiale, ci dintr-o simplă înclinare sportivă spre balansarea opiniei sau din resentimente ușoare sau din pasiuni partizane — constante, la criticii frivoli, dar de cele mai multe ori (și cazul e mai primejdios) inexistente. Critica devine, astfel, precipitatul unor combinații obscure de ingrediente felurite, de impresii momentane, de reziduuri sentimentale, de reacțiuni latente, cîteodată chiar cu aparențe onorabile. Așa, de pildă, în conștiința unor critici bănuiți probi, intră ca principiu activ și lăudabil sentimentul de a fi sau, mai precis, de a părea imparțiali. Ca să nu fie crezuți blocați într-o atitudine unică și exclusivă, ei pendulează anual sau bienal de la o admirație categorică la o rezervă identică față de operele succesive ale aceluiași scriitor. Luînd pendularea drept o dovadă sigură de imparțialitate și de independență de caracter, așteaptă un spor de autoritate. Se înșală. Făcută în contratimp, adică tocmai cînd nu trebuie, fără aderență organică cu operele lăudate sau criticate arbitrar, pendularea nu poate dovedi decît nesiguranța

gustului estetic, după cum, transformată în joc ritmic, nevoia cu orice preț a imparțialității devine o tiranie, care, deși mai onorabilă, nu e mai puțin dăunătoare în efecte decît lipsa de probitate intelectuală.

Împotriva atîtor influențe ce atacă preciziunea instrumentului critic nu se poate lupta decît cu un singur remediu, și acela aplicabil destul de rar: conștiința profesională. Critica nu e posibilă decît o dată cu dezvoltarea sentimentului exercitării unei profesii, cu tot ce conține ea ca obligație morală. Numai cînd criticul e profund convins că prin ceea ce scrie își creează destinul său propriu, și nu pe cel al victimelor sale închipuite, cu alte cuvinte, cînd are sentimentul demnității și răspunderii sale profesionale, numai atunci poate spera să ajungă adevărat critic." [67]

Sfaturile, preceptele se concentrează masiv, pentru ca în cele din urmă criticul să le declare totuși inoperante în fața uneia din „notele esențiale" ale vieții culturale a vremii: *„lipsa de constrîngere în fața evidenței"*. „Refuzul de a accepta evidența e total, organic"; „dacă într-o discuție de fapte materiale, unde gramatica aduce argumente fără controversă, nu se poate ajunge la nici un fel de constrîngere morală, ce să mai vorbim de discuțiile estetice, unde, în adevăr, chiar dacă ar exista, evidența se poate simți de oameni pricepuți și dezinteresați, dar în nici un caz nu se poate dovedi cu argumente valabile pentru oricine, și mai ales pentru cel fixat de mult pe o poziție pe care s-ar simți umilit să o părăsească din sentimentul consecvenței luată drept o afirmare a personalității, sau din acțiunea a feluritor imbolduri subterane, prin care, după mecanica psihologică a lui Caragiale, ideile devin «fandaxii» și chiar «hipocondrii»? Nimic. Să dorim strănepoților noștri — își încheia Lovinescu acest capitol retrospectiv — să apuce un alt stadiu de cultură, în care lipsa de constrîngere în fața evidenței să nu mai fie cu putință.

O sperăm printr-un optimism proiectat într-un spațiu de timp incontrolabil." [68]

*

Cu puține zile înainte de a muri, Lovinescu își comunica într-o scrisoare proiectele editoriale și își încheia astfel bilanțul: „În chipul acesta, angajamentele mele... sînt complet lichidate; mi-am onorat semnătura" [69].

Fusese așa cum a spus.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

1. Tudor Vianu, *E. Lovinescu. Portret moral,* în volumul omagial *E. Lovinescu,* Editura Vremea, 1942, p. 199.
2. G. Călinescu, *Masca apoloniană a lui E. Lovinescu,* în *Vremea,* nr. 152, 153 din 1930 și 161, 162, 164, 166 din 1931.
3. *Contemporanul,* nr. 40, 27 iunie 1947.
4. *Scînteia,* nr. 595, 9 august 1946.
5. *Op. cit.,* p. 41, 45, 51.
6. *Op. cit.,* p. 21, 111, 151, 165.
7. *Op. cit.,* p. 25—30.
8. G. Călinescu, *loc. cit.*
9. Camil Baltazar, *Contemporan cu ei,* E.P.L., 1963, p. 88, 89.
10. *Convorbiri literare,* nr. 7, iulie 1941, p. 712.
11. Em. Bucuța, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884—1913),* în *Revista Fundațiilor regale,* nr. 5, septembrie 1935, p. 591.
12. Scrisoare din Paris, 18/30 mai 1893. Biblioteca Academiei Române, Manuscrise, Fondul Maiorescu.
13. Scrisoare din Berlin, 17 februarie 1894. Fondul citat.
14. Scrisoare nedatată. Fondul citat.
15, 16, 17. Scrisoare din Berlin, 26/14 martie 1894. Fondul citat.
18, 19. Scrisoare din Berlin, 17 februarie 1894. Fondul citat.
20. *Pași pe nisip,* II, 1906, p. 102—103.

21. Scrisoare din Paris, 4/17 nov. 1906, Biblioteca Academiei Române, Manuscrise, Fondul Maiorescu.
22. Scrisorile lui E. Lovinescu către S. Mehedinți publicate de I. E. Torouțiu în *Studii și documente*, XI, p. 311—322.
23. Scrisoare din Paris, 9 februarie, f.a. (probabil anul 1907, după referirile la articolele apărute în numărul din februarie 1907 al revistei *Convorbiri critice*), Biblioteca Academiei Române, Manuscrise, Fondul Mihail Dragomirescu.
24. Scrisoare nedatată, Fondul citat.
25. Scrisoare din Paris, 20 dec. 1906, 2 ian. 1907, Fondul citat.
26. Scrisoare din Fălticeni, 10 sept. 1907, Fondul citat.
27. *Ibidem.*
28. Scrisoare din Fălticeni, 19 iunie, f.a. (tot din perioada începutului colaborării la *Convorbiri critice*), Fondul citat.
29. *Viața românească*, III, 1906, p. 52.
30. *Viața românească*, II, 1906, p. 174—175.
31. *Viața românească*, III, p. 58.
32. *Idem*, p. 50, 51.
33. *Revizuiri literare : T. Maiorescu*, în *Flacăra*, numerele 47—50, sept. 1915 ; peste o lună, în numerele 2—7 oct.-nov. 1915, apare ciclul următor : *Revizuiri literare : C. Dobrogeanu-Gherea.*
34. *Critice*, VI, 1928, p. 61—62 (în continuare trimiterile le vom face la ediția definitivă, trimițînd la edițiile anterioare numai pentru a înlesni urmărirea unor aspecte ale concepției criticului în evoluția lor).
35. *Critice*, IV, 1920, p. 50—51.
36. *Op. cit.*, p. 48—49.
37. *Op. cit.*, p. 47.
38. *Critice*, VI, 1928, p. 63.
39. *Titu Maiorescu*, II, Editura Fundațiilor regale, 1940, p. 283.
40. Perpessicius, *E. Lovinescu și T. Maiorescu*, în volumul omagial *E. Lovinescu*, Editura Vremea, 1942, p. 160—161.
41. *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, Casa Școalelor, 1943, p. 112.

II

1. *Istoria literaturii române contemporane,* I *(Evoluţia ideologiei literare),* 1926, p. 8.
2. Anonymus Notarius, *E. Lovinescu, Schiţă bio-bibliografică,* în volumul omagial *E. Lovinescu,* Editura Vremea, 1942, p. 10.
3. *Istoria civilizaţiei române moderne,* I, 1924, p. 36—37.
4. *Op. cit.,* p. 142.
5. *Op. cit.,* II, p. 108—109.
6. *Op. cit.,* III, p. 32—33.
7. *Op. cit.,* III, p. 39.
8. *Op. cit.,* III, p. 42.
9. *Op. cit.,* II, p. 21.
10. *Op. cit.,* III, p. 30—31.
11. *Op. cit.,* III, p. 93—94.
12. Comunicarea lui C. Rădulescu-Motru despre primele două volume ale *Istoriei civilizaţiei române moderne,* ţinută în şedinţa din 21 mai 1925 a Academiei Române şi tipărită în *Mişcarea literară,* nr. 29 şi 30 din 30 mai şi 6 iunie 1925, se bazează pe tezele susţinute în *Cultura română şi politicianismul,* Bucureşti, 1904.
13. *Op. cit.,* III, p. 19.
14. *Critice,* III, 1920, p. 176—177.
15. N. Tertulian, *op. cit.,* p. 21.
16. *Istoria civilizaţiei române moderne,* I, p. 176—177.
17. *Op. cit.,* II, p. 136.
18. *Op. cit.,* III, p. 68.
19. *Op. cit.,* I, p. 128—129, 135—136.
20. *Op. cit.,* I, p. 164—166.
21. *Op. cit.,* II, p. 98—99.
22. *Op. cit.,* II, p. 104.
23. *Op. cit.,* I, p. 172.
24. *Op. cit.,* I, p. 169—170.
25. *Op. cit.,* III, p. 86.
26. *Op. cit.,* I, p. 181—183.
27, 28. *Op. cit.,* III, p. 86—87.
29, 30. *Op. cit.,* III, p. 72.
31. *Op. cit.,* III, p. 83.
32. *Op. cit.,* I, p. 33—34.

33. Vezi în acest sens N. P. Arcadian, *Industrializarea României*, Bucureşti, 1936, p. 22.
34. Concludente sînt poziţiile contradictorii reflectate de V. N. Madgearu (*Agrarianism*, Bucureşti, 1927, p. 6, 24).
35. Ing. D. St. Emilian, *Capitalul străin în România* (Analele statistice şi economice nr. 3, 1918, p. 4—5), Apud. Olga Constantinescu, N. N. Constantinescu, *Cu privire la problema revoluţiei industriale în România*, Editura Ştiinţifică, 1957, p. 195.
36. Ştefan Zeletin, *Neoliberalismul*, Editura Pagini agrare şi sociale, 1927, p. 15.
37. Karl Marx, Fr. Engels, *Opere alese*, în două volume, I, Ediţia a doua, E.S.P.L.P., 1955, p. 274.
38. *Istoria literaturii române contemporane*, VI, 1929 *(Mutaţia valorilor estetice)*, p. 28.
39. *Op. cit.*, p. 121.
40. *Op. cit.*, p. 11—12.
41. *Op. cit.*, p. 19.
42. *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927 *(Evoluţia poeziei lirice)*, p. 7.
43. *Op. cit.*, p. 6.
44. *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 8.
45. *Op. cit.*, III, p. 9.
46. *Op. cit.*, III, p. 9—10.
47. N. Tertulian, *op. cit.*, p. 126 şi urm.
48. B. Croce, *Ció che vive e ció che e morto della filosofia di Hegel*, 1906, în *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Bari, 1948, p. 56.
49. B. Croce, *Elemente de estetică* (în româneşte de St. Neniţescu), Editura Cultura Naţională, 1922, p. 60.
50. Tudor Vianu, *Estetica*, I, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1934, p. 245—246.
51. *Op. cit.*, p. 248.
52. *Op. cit.*, p. 247.
53. *Op. cit.*, p. 249—250.
54. *Istoria literaturii române contemporane*, VI, p. 222.
55. *Ibidem.*
56. *Op. cit.*, p. 26—27.
57. *Op. cit.*, p. 22.
58. *Op. cit.*, p. 26.
59. *Op. cit.*, p. 225.

60. *Op. cit.*, p. 227.
61. *Istoria literaturii române contemporane*, II *(Evoluția criticii literare)*, p. 266.
62. *Op. cit.*, p. 165.
63. *Op. cit.*, p. 267.
64. *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 48.
65. *Memorii*, III, p. 226—227.
66. *Viața românească*, nr. 7, iulie 1937, p. 83.
67. *Scriitorii români și ofensiva obscurantismului*, în *Adevărul*, nr. 16.329, 20 aprilie 1937.
68. Interviu apărut în *Uremea*, nr. 268, Crăciun 1932, în cadrul anchetei *Ce credeți despre tînăra generație?*
69. Anonymus Notarius, *E. Lovinescu, op. cit.*, p. 22—23.
70. *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, Casa Școalelor, 1943, p. 272.
71. *Op. cit.*, p. 348.
72. *Revista Fundațiilor regale*, nr. 11, noiembrie 1946.
73. Scrisoare datată miercuri, 5 februarie 1941, noaptea. În posesia autoarei.
74. *Ibidem.*
75. Scrisoare din 1 februarie 1941. În posesia autoarei.
76. E. Lovinescu, *Ilarie*, în *Uremea*, nr. 611, 27 iulie 1941.
77. Scrisoare din 7 august 1941. În posesia autoarei.
78. *Porunca Uremii*, nr. 2.527, 25 mai 1943, nr. 2.530, 28 mai 1943, nr. 2.558, 2 iulie 1943.
79. *Titu Maiorescu*, II, p. 430.
80. Scrisoare din Fălticeni, 15 august 1938. În posesia autoarei.
81. Scrisoare din 24 mai 1942. Biblioteca Academiei Române, Manuscrise, Fondul *I. Petrovici.*
82. În posesia autoarei.
83. *Contemporanul*, nr. 40, 27 iunie 1947.
84. *Puncte de reper*, în *Acțiunea*, nr. 696, 24 decembrie 1942.
85. *Revista Fundațiilor regale*, nr. 1, ianuarie 1940, p. 217.
86. *Viața*, nr. 743, 13 mai 1943.
87. *Revista Cercului literar* (Sibiu), nr. 1, 1945, p. 3.
88. *Loc. cit.*, p. 5.
89. G. Călinescu, *La aniversarea Republicii*, în *Lupta de clasă*, nr. 12, decembrie 1962.
90, 91. *Națiunea*, nr. 95, 17 iulie 1946.

1. *Istoria literaturii române contemporane*, VI, p. 195.
2. N. Iorga, *O luptă literară*, II, 1916, p. 154—155 (text apărut inițial în *Sămănătorul*, 20 noiembrie 1905).
3. *Sămănătorul*, nr. 3, 16 decembrie 1901.
4. N. Iorga, *O luptă literară*, I, 1914, p. 9, 11.
5. *Op. cit.*, II, p. 174.
6. N. Iorga, *Un cuvînt pentru această carte* și *Curente adevărate și false curente*, prefață la *Poporanismul literar al „Vieții românești"*, de V. Iamandi-Adrian, Iași, 1913.
7. *Critice*, IX *(Poezia nouă)*, p. 9—13.
8. *Op. cit.*, p. 27, 13, 14.
9, 10. *Critice*, II, 1920, p. 74—94. (Textul a apărut prima dată în volum în *Pași pe nisip*, I, 1906, apoi a fost reluat și completat în *Critice*, II, ediția I, 1910, în *Critice*, II, ediția a II-a, 1920, și *Critice*, I, ediția definitivă, 1925).
11. *Critice*, III, 1920, p. 7—8.
12. *Op. cit.*, p. 10, 12, 17.
13. *Op. cit.*, p. 48—49, 55.
14. *Sburătorul*, nr. 26, 11 octombrie 1919.
15. *Sburătorul*, nr. 25, 4 octombrie 1919.
16. *Sburătorul*, nr. 44, 27 octombrie 1922 (vezi textul, reprodus cu ușoare modificări în *Critice*, IX, p. 23).
17. *Critice*, IX, p. 23.
18. *Sburătorul*, nr. 10, 19 noiembrie 1921. (Vezi textul reprodus cu ușoare modificări în *Critice*, VII, 1922, p. 5—14. În *Critice*, IX, 1923, p. 33—42, fragmente din vechiul text sînt incluse într-un nou comentariu.)
19. *Critice*, IX, p. 46—47, 44, 50.
20. *Op. cit.*, p. 18.
21. *Op. cit.*, p. 187.
22. *Op. cit.*, p. 78, 82, 85, 88.
23. *Critica și literatura* (II), *Sburătorul*, nr. 20, 28 ianuarie 1922.
24. *Sburătorul*, nr. 24, 25 februarie 1922.
25, 26, 27. *Critica și literatura* (III), *Sburătorul*, nr. 21, 4 februarie 1922.
28. *Critice*, IX, p. 164—165.
29. *Op. cit.*, p. 127.
30. *Op. cit.*, p. 86.

31. *Op. cit.*, p. 177.
32. *Op. cit.*, p. 148.
33. *Op. cit.*, p. 44—45.
34. *Op. cit.*, p. 63.
35. *Op. cit.*, p. 118.
36. *Op. cit.*, p. 52—53. Vezi întreg capitolul.
37. *Op. cit.*, p. 130—131, 133, 138.
38. *Op. cit.*, p. 189—190.
39. *Istoria literaturii române contemporane*, III *(Evoluția poeziei lirice)*, p. 267.
40. *Viața românească*, 1929, LXXVII, p. 87.
41. *Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 454.
42. *Istoria literaturii române contemporane*, VI, p. 164.
43. *Op. cit.*, p. 146.
44. *Op. cit.*, p. 147.
45. *Op. cit.*, p. 148.
46. *Op. cit.*, p. 160—162.
47. *Op. cit.*, p. 153.
48. *Op. cit.*, p. 163—164.
49. *Op. cit.*, p. 139.
50. *Op. cit.*, p. 136, 141—145.
51. *Op. cit.*, p. 161.
52. *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, p. 52.
53. *Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 104—105.
54. *Op. cit.*, p. 98—100.
55. *Op. cit.*, p. 452.
56. *Sincronismul*, în *Viața literară*, nr. 67, 24 decembrie 1927.
57. *Poetica d-lui Arghezi*, în *Ideea europeană*, nr. 205, 1 noiembrie 1927, și interviurile apărute în *Viața literară*, nr. 36, 5 februarie 1927, nr. 57, 15 octombrie 1927, nr. 77, 10 martie 1928.
58. *Istoria literaturii române contemporane*, VI, p. 148—149.
59. *Op. cit.*, p. 151—152.
60. *Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 404—406. (Vezi și textul apărut inițial în *Sburătorul*, nr. 7, ianuarie 1927.)
61. *Evoluția poeziei lirice după E. Lovinescu*, în *Ideea europeană*, nr. 206, 1 decembrie 1927.
62. G. Călinescu, *Păreri și resentimente*, în *Viața literară*, nr. 65, 10 decembrie 1927.

63. *Viața românească*, 1930, LXXXI, p. 37.
64. *Memorii*, II, p. 126—127.
65. *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937*, p. 169.
66. *Op. cit.*, p. 172—176.
67. *Op. cit.*, p. 173—175.
68. *Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 440.
69. *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 200.
70. *Istoria literaturii române contemporane*, VI, p. 17—18.
71. Anonymus Notarius, *E. Lovinescu, op. cit., p. 53—54.*
72. *Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 449.
73. *Op. cit.*, p. 444.
74. *Op. cit.*, p. 446—447.
75. *Op. cit.*, p. 445.
76. *Memorii*, II, p. 300.
77. *Op. cit.*, p. 299.
78. *Critice*, VII, 1922, p. 117—118.
79. *Op. cit.*, p. 125, 128.
80. *Aquaforte*, Editura Contemporană, 1941, p. 403—404.
81. *Critice*, VII, 1922, p. 28—29.
82. *Critice*, VII, 1929, p. 135—136.
83. *Viața literară*, nr. 71, 27 ianuarie 1928.
84. D. Micu, *Fenomenul arghezian și curentele literare*, în *Viața românească*, nr. 5, mai 1960, p. 137.
85. *Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 324—325.
86. *Op. cit.*, p. 340. Vezi întreg capitolul.
87. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Fundația pentru literatură și artă, 1938, p. 24.
88. *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, p. 167—168, 390.
89. *Informația zilei*, nr. 503, 31 mai 1943.
90. *Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 267, 274—275.
91. Șerban Cioculescu, *Patricianul, Fapta*, nr. 12, 1 august 1943.
92. *Rampa*, nr. 2.532, 4 aprilie 1926 (reluat în *Sburătorul*, nr. 3, mai 1926, sub titlul *Literatura Sburătorului*). Inclus cu ușoare modificări în *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 168—169.
93. *Critice*, VII, 1929, p. 137—138.
94. B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, 1915, p. 11—13.
95. L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, Sibiu, 1919, p. 41.

96. *O ultimă încăierare*, în *Patria*, nr. 237, 1 noiembrie 1923. (N. Tertulian atribuie acest articol lui Lucian Blaga, *loc. cit.*, p. 377.)
97. *Viața literară*, nr. 36, 5 februarie 1927, nr. 57, 15 octombrie 1927.
98. *Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 399.
99. L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 44, 78.
100. *Din cer a venit un cîntec de lebădă*, din volumul *În marea trecere, Poezii*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1942, p. 161.
101. *Op. cit.*, p. 165.
102. *Op. cit.*, p. 253.
103. Al. Rosetti, *loc. cit.*, p. 41.
104. Tudor Vianu, *Criza lirică* (1928), în volumul *Studii și portrete literare*, Editura Ramuri, Craiova, 1938, p. 110—112, 114—115.
105. Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 84—85, 91—93, 108.
106. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 30.
107. *Falimentul poeziei de azi*, în *Caiet* (Rîmnicu-Sărat), nr. 2—3, 1934.
108. Fragmente din această scrisoare au fost reproduse de Sașa Pană în *Orizont*, nr. 4, februarie 1946.
109. Scrisoare din 5 februarie 1941. În posesia autoarei.
110. *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, p. 103—104, 128—129.
111. *România literară*, nr. 9, 16 aprilie 1932.
112. *Ideea europeană*, nr. 206, 1 decembrie 1927.
113. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 716.
114. *Memorii*, II, p. 300—301.

IV

1. *Istoria literaturii române contemporane*, IV, p. 216, 290.
2. *Critice*, V, 1921, p. 144—145, 148—149.
3. *Critice*, IV, 1928, p. 5—12.
4. *Critice*, VI, 1928, p. 134—135.
5. *Op. cit.*, p. 131.
6. *Istoria civilizației române moderne*, II, p. 203—204.

7. Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură.* Discurs rostit la 16/29 mai 1909, Academia Română. Discursuri de recepțiune, XXXIII, p. 27—28.
8. *Istoria literaturii române contemporane,* I, p. 94—95.
9. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 7—8.
10. *Critice,* IV, 1920, p. 90.
11. *Op. cit.,* p. 92.
12. *Op. cit.,* p. 90.
13. *Critice,* I, 1925, p. 21.
14. *Critice,* IV, 1920, p. 90—91. (Text reluat și în *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 289—290.)
15. *Op. cit.,* p. 93—94.
16. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 8—9.
17. *Op. cit.,* p. 55.
18. *Op. cit.,* p. 64—66.
19. *Op. cit.,* p. 377.
20. *Op. cit.,* p. 18.
21. *Critice,* V, 1921, p. 14.
22. *Op. cit.,* p. 17.
23. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane,* II, p. 298.
24. *Viața românească,* LXV, 1926, p. 250.
25. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 355—356.
26. *Critice,* V, 1921, p. 14.
27. *Op. cit.,* p. 16.
28. *Op. cit.,* p. 9.
29. *Critice,* VIII, 1923, p. 12—13.
30. *Critice,* I, 1925, p. 127, 161—162.
31. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 376—378.
32. *Op. cit.,* p. 357.
33. *Op. cit.,* p. 242 (text reluat în *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937,* p. 244).
34. *Op. cit.,* p. 373—374.
35. *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937,* p. 242.
36. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 358.
37. *Op. cit.,* p. 367.
38. *Op. cit.,* p. 290—291.
39. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941, p. 653.
40. Anonymus Notarius, *E. Lovinescu, Schiță bio-bibliografică, op. cit.,* p. 54.

41, 42. Biblioteca Universitară Mihail Eminescu, Iași, Fondul *Ibrăileanu.*
43. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 331—332.
44. *Op. cit.,* p. 333—334.
45. *Op. cit.,* p. 338—339.
46. *Op. cit.,* p. 344.
47. *Op. cit.,* p. 346—347.
48. *Critice,* VI, 1921, p. 40.
49. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 341.
50. *Op. cit.,* p. 340 (vezi și *Critice,* VII, 1928, p. 106).
51. *Op. cit.,* p. 346.
52. *Critice,* VI, 1921, p. 26.
53. *Critice,* VII, 1929, p. 118.
54. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 350.
55. *Op. cit.,* p. 91.
56. Scrisoare din Fălticeni, 13 iunie 1930. În posesia autoarei.
57. Scrisoare din Fălticeni, 4 august 1938. În posesia autoarei.
58. Scrisoare din 5 august 1938. În posesia autoarei.
59. Scrisoare din 10 iulie 1943. În posesia autoarei.
60. Șerban Cioculescu, *Romanul d-nei H. Papadat-Bengescu,* în *Revista Fundațiilor regale,* nr. 11, noiembrie 1938.
61. Scrisoare din Fălticeni, 2 august 1932. Muzeul de istorie a literaturii române, mss. nr. 3.156.
62. Scrisoare din Fălticeni, 13 iulie 1930. În posesia autoarei.
63. *Ibidem.*
64. Hortensia Papadat-Bengescu, *Scriitorul și societatea burgheză,* în *Contemporanul,* nr. 54, 3 octombrie 1944.
65. Scrisoare din 1 august 1919. Biblioteca universitară Mihail Eminescu, Iași, Fondul *Ibrăileanu.*
66. Scrisoare din 22 martie 1920. Biblioteca universitară Mihail Eminescu, Iași, Fondul *Ibrăileanu.*
67. Scrisoare din 18 martie 1920, Biblioteca centrală de stat, Manuscrise, arhiva *Mihail Dragomirescu.*
68. Scrisoare din București, 8 ianuarie 1933. În posesia autoarei.
69. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* Editura Contemporană, 1941, p. 344.
70. Anonymus Notarius, *E. Lovinescu, Schiță bio-bibliografică, op. cit.,* p. 54.
71. *Istoria literaturii române contemporane,* VI, p. 227.
72. *Ibidem.*
73. *Op. cit.,* p. 224.

74. *Paşi pe nisip,* I, 1906, p. 88.
75. *Op. cit.,* p. 158.
76. *Op. cit.,* p. 165.
77. *Op. cit.,* p. 178—179.
78. *Op. cit.,* p. 52—53.
79. Scrisoare din Paris, f.a. Biblioteca Academiei Române, Manuscrise, Fondul *Mihail Dragomirescu.*
80. Scrisoare din Paris, 2 aprilie 1908, publicată în *Viaţa românească,* IX, 1908, p. 125.
81. Savin Bratu, *M. Sadoveanu,* E.P.L., 1964, p. 221.
82. *Paşi pe nisip,* I, p. 205.
83. *Critice,* I, 1925, p. 51.
84. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 40.
85. Savin Bratu, *op. cit.,* p. 328.
86. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 39.
87. *Istoria literaturii române contemporane,* VI, p. 227.
88. *Viaţa românească,* VIII, 1908, p. 265.
89. *Viaţa românească,* LIII., 1923, p. 87, 96, 98—101.
90. *Mişcarea literară,* nr. 32—33, 20, 27 iunie, 1925.
91. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* p. 221.
92. Tudor Vianu, *Figuri şi forme literare (Patru decenii de la publicarea primei opere a d-lui Mihail Sadoveanu).* Comunicare citită la Academia Română în şedinţa publică din 17 noiembrie 1944. Publicată în *Revista Fundaţiilor regale,* nr. 12, decembrie 1944, p. 641.
93. *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937,* p. 196—198.
94. *Memorii,* II, p. 49—50.
95. *Memorii,* I, p. 16—18.
96. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 309—310.
97. *Critice,* VI, 1921, p. 172.
98. *Critice,* VII, 1929, p. 60.
99. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 313.
100. *Op. cit.,* p. 313, 314.
101. *Critice,* VII, 1929, p. 56—57.
102. *Istoria literaturii române contemporane,* IV, p. 317. (Vezi şi *Critice,* VII, 1929, p. 58—59.)
103. *Critice,* VII, 1929, p. 77.
104. *Op. cit.,* p. 71.

105. *Op. cit.*, p. 47—48. (Vezi și *Istoria literaturii române contemporane*, IV, p. 310.)
106. *Op. cit.*, p. 50—51.
107. *Critice*, IV, 1920, p. 26.
108. *Op. cit.*, p. 20.
109. *Semnificația socială a operei lui Caragiale*, *Viața românească*, X—XI, 1908, p. 73.
110. *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 106.
111. *Critice*, IV, 1920, p. 85—86.
112. *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 117.
113. *Critice*, IV, 1920, p. 168.
114. *Op. cit.*, p. 158—159.
115. *Sburătorul*, nr. 7, 31 mai 1919.
116. *Critice*, IV, 1920, p. 136.
117. *Op. cit.*, p. 133.
118. *Pași pe nisip*, I, p. 65.
119. G. Călinescu, *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în *Viața românească*, nr. 1, ianuarie 1939, p. 82.
120. *Istoria literaturii române contemporane*, IV, p. 109—111.
121. G. Călinescu, *loc. cit.*
122. *Memorii*, III, p. 16—19.
123. *Op. cit.*, p. 42, 43.

V

1. E. Lovinescu, *Cariera mea de critic*, în volumul omagial *E. Lovinescu*, *Vremea*, 1942, p. 212.
2. Biblioteca Academiei Române, Manuscrise, Fondul *Mihail Dragomirescu*.
3. *Ibidem*.
4. Scrisoare din Paris, 29 decembrie 1929. În posesia autoarei.
5. Scrisoare din 3 mai, f.a. (probabil din 1934, ținînd seama de referirile la romanul *Bălăuca*, întrerupt pentru *Diana*; *Bălăuca* a apărut în 1935, *Diana*, în 1936). În posesia autoarei.
6. Eugen Jebeleanu, *Alegerile de la Academia Română*, în *Cuvîntul liber*, nr. 30, 30 mai 1936.
7. Scrisoare trimisă din Paris în perioada studiilor, f.a. Biblioteca centrală de stat, Manuscrise.

8. Scrisoare din Paris, 17 aprilie 1909. Biblioteca Academiei Române, Manuscrise, Fondul *Mihail Dragomirescu.*
9. *Ibidem.*
10. *Memorii,* II, p. 37—39.
11. *Critice,* VI, 1921, p. 162—164.
12. *Sburătorul,* nr. 1, martie 1926.
13. *Critice,* VIII, 1923, p. 188—189.
14. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941, p. 715—716.
15. *Critice,* III, 1920, p. 97, 98, 100.
16. *Ce credeți despre tînăra generație?* Răspuns la ancheta publicată în *Uremea,* nr. 268, Crăciun 1932.
17. *Cum să ajutăm scriitorii?* Răspuns la ancheta publicată în *Uremea,* nr. 444, 5 iulie 1936.
18. *Sinucidere ori asasinat?,* Adevărul, nr. 16.148, 15 septembrie 1936. (Text reprodus și completat în *Memorii,* III, p. 109—118, sub titlul *Destinul scriitorului român: Bogdan Amaru.* Tot în *Adevărul,* nr. din 20 mai al aceluiași an, Lovinescu publicase un alt articol consacrat aceloraşi probleme, intitulat *Bieții băieți.*)
19. E. Jebeleanu, *Arta și bucuriile inimii.* Scrisoare deschisă d-lui Eug. Lovinescu, *Timpul,* nr. 2.177, 3 iunie 1943.
20. Scrisoare datată 3 august, f.a. În posesia autoarei.
21. Scrisoare datată 5 august, f.a. În posesia autoarei.
22. Scrisoare din 17 august 1936. În posesia autoarei.
23. Scrisoare din Fălticeni, 22 august, 1936. Muzeul de istorie a literaturii române, mss. nr. 3.161.
24. Scrisoare din Fălticeni, 29 august 1936. În posesia autoarei.
25. *Critice,* VI, 1921, p. 180—181.
26. *Sburătorul văzut de...* în *Uremea,* nr. 232, 3 aprilie 1932.
27. *Loc. cit.*
28. *Loc. cit.*
29. *Informația zilei,* nr. 501, 29 mai 1943, rubrica *Bilete de papagal.*
30. G. Călinescu, *E. Lovinescu, Meditații în jurul lui,* în *Uremea,* nr. 760, 30 iulie 1944.
31. Scrisori din 24 mai 1929, 19 aprilie 1929. Fondul citat.
32. După cum reiese dintr-o scrisoare expediată în 6 februarie 1928, „tînărul în chestiune" era „d. Predescu" (Lucian?). Fondul citat.
33. *Istoria literaturii române contemporane,* VI, p. 240—242.

34. *Memorii*, I, p. 259.
35. Scrisoare din 7 noiembrie, f.a. Biblioteca Academiei Române, Fondul *Mihail Dragomirescu*. (E scrisă în 1908, anul numirii lui Ibrăileanu în postul de suplinitor la catedra de istoria literaturii române moderne și estetică literară de la Facultatea de litere și filozofie din Iași, cu ordinul Ministerului Instrucțiunii, nr. 76.341 din 5 noiembrie 1908. Vezi și G. Agavriloaiei, *Literatura română* (1860—1948). Extras din *Contribuții la istoria dezvoltării Universității din Iași, 1860—1960*, II, București, 1960, p. 268.
36. Scrisoare datată Paris, 30 noiembrie, f.a. Fondul citat.
37. Cf. Savin Bratu, *Ibrăileanu omul*, Editura Tineretului, 1959, p. 295.
38. *E. Lovinescu*, volumul omagial, Vremea, 1942, p. 90—91.
39. G. Călinescu, *loc. cit.*
40. *Memorii*, II, p. 287—289.
41. *Vremea*, nr. 132, 3 aprilie 1932.
42. *Memorii*, II, p. 230.
43. *Memorii*, II, p. 232.
44. *Memorii*, II, p. 235—236.
45. *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, București, Casa Școalelor, 1943, p. 348.
46. *Op. cit.*, p. 324.
47. Scrisoare din 1 mai 1943. Comunicată de I. Negoițescu.
48. *Critice*, VIII, 1923, p. 4—5.
49. *Memorii*, II, p. 290.
50. *Op. cit.*, p. 272.
51. *Op. cit.*, p. 271.
52. *Sburătorul*, nr. 22, 9 octombrie 1920. (Text reluat în *Memorii*, I, p. 110.)
53. *Sburătorul*, nr. 18, 17 iulie 1920 (fragment inclus într-o variantă concentrată în *Memorii*, II, p. 83).
54. *Notă asupra literaturii noastre feminine*, în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 7, iulie 1939, p. 179.
55. *Loc. cit.*
56. *Memorii*, I, p. 152.
57. Șerban Cioculescu, *Artistul*, în *Vremea*, nr. 708, 25 iulie 1943.
58. E. Lovinescu, *Cariera mea de critic*. În volumul omagial *E. Lovinescu*, *Vremea*, 1942, p. 218.
59. *Memorii*, I, p. 156.

60. G. Călinescu, *loc. cit.*
61. *Critice*, VIII, 1923, p. 5.
62. Scrisoare din 28 august 1942. Comunicată de I. Negoițescu.
63. Șerban Cioculescu, *loc. cit.*
64. E. Lovinescu, *Cariera mea de critic, op. cit.*, p. 214—215, 217.
65. *Istoria literaturii române contemporane*, VI, p. 199.
66. *Critice*, IV, 1920, p. 118.
67. *Memorii*, III, p. 269—271.
68. *Op. cit.*, p. 272—274.
69. Scrisoare din 24 iunie 1943, Biblioteca Academiei Române, Fondul *I. Petrovici*.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ADDENDA

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

E. LOVINESCU

Schiță bio-bibliografică *

E. Lovinescu (sub inițiala E. se ascunde numele de botez Eugen, față de care a arătat totdeauna o repulsie, neiscălindu-și complet decît primele lui cărți de acum treizeci și șase de ani) s-a născut la 31 octombrie 1881 la Fălticeni. În manuale, dicționare, biografii data indicată de el însuși este totuși de 1 noiembrie — fie pentru a fixa o cifră mai rotundă, fie pentru a scăpa de destinul zodiei sale, a Scorpiei, care hotăra celor născuți sub imperiul ei de a fi: răi, bețivi, preacurvari, violenți, furi... Ar fi voit să treacă — cel puțin în ochii camarazilor lui — în zodia Săgetătorului, fără să știe că zodia Scorpiei începe la 24 octombrie și ține pînă la 21 noiembrie (stil nou), așa că, în orice caz, rămînea tot sub puterea Scorpiei, care avea să-l destine criticii...

El este al patrulea fiu din cei șapte ai lui Vasile T. Lovinescu, pe nume adevărat Vasile Teodorescu, fiul preotului Teodorescu din comuna Forăști, nu departe de Fălticeni, înrudit însă cu Lovinești, neam de gospodari și de preoți din bogata comună a Rădășenilor, tot din vecinătatea tîrgului... Înscris la Seminarul de la Socola, directorului i se păruse că sînt prea mulți Vasile Teodorescu; cu puterea lui discreționară îi schimbase deci numele în Vasile T. Lovinescu, după un unchi al său.

* Text publicat de E. Lovinescu sub pseudonimul Anonymus Notarius, în volumul omagial editat de *Vremea* în 1942.

Într-o foaie tipărită sub titlul *Clasificațiunea elevilor seminarului de la Socola pe semestrul de vară 1864*, îl găsim pe Lovinescu Vasile absolvent al clasei a V-a, pe cînd fratele său din clasa a patra e trecut cu numele său adevărat *Theodorescu Nicolai. Clasificațiunea* e semnată de *membrii comisiunii esaminatare:* V. Alecsandrescu (V. A. Urechia), dr. Bendela, Părin. Butiureanu, P. Cîmpeanu, N. Culiano, D. Gusti, T. L. Maiorescu, G. Mîrzescu, A. Odescu, I. Pangrate, V. Pogoru, Oc. Teodori — din care unii au intrat în istoria culturii noastre.

Tatăl său, terminîndu-și apoi studiile, fu numit prin concurs profesor de istorie la gimnaziul din Fălticeni, al cărui director ajunse peste cîțiva ani, menținîndu-se mai mult de un sfert de veac, lucru rar pe vremurile acele, ca și acum. Liberal de convingere, a jucat și un rol în politica locală, deputat în Constituanta de la 1884 și apoi deputat și senator în mai multe legislaturi, dintre care și în marea legislatură a războiului. Ideile liberale constituiau o atmosferă și o tradiție familială: fiul său mai mare, Octav, a fost apoi vreo zece ani primar al orașului și prefect liberal al județului, iar scriitorul, deși de formație literară „junimistă", a scris mai tîrziu *Istoria civilizației române moderne*, în care formația civilizației noastre este explicată prin acțiunea ideologiei apusene, vehiculată la noi de partidul liberal. Literar, amintirea lui Vasile T. Lovinescu s-a păstrat într-o siluetă schițată de elevul său Mihail Sadoveanu într-unul din primele lui romane, *Însemnările lui Neculai Manea*, sub numele de Vernescu: „În fiecare dimineață, notează Manea, cînd aveam ceasuri de clasă — istoria — și cînd intram, de obicei cel dintîi dintre profesori, în curtea gimnaziului, găseam pe director, plimbîndu-se pe aleele mărginite de flori, printre arbori mărunți, pe care brumele toamnei începeau să-i sărăcească de frunze. Nalt și uscat, numai pielea și oasele, nalt de parcă nu se mai sfîrșea, și adus puțin din șele, umbla domol, numărîndu-și parcă pe năsip pașii. Își sălta din cînd în cînd paltonul între umerii încovoiați și-și trăgea spre urechi, friguros, căciula de blăniță de miel. Se oprea, ridica spre mine ochii albaștri (nu-i avea albaștri), și-mi întindea o mînă uscată și rece.

— Ce mai zici, domnule Manea? Sănătos? Iaca, eu cu primblarea mea... Am obiceiu, dimineața. Eu cam sufăr de stomah și trebuie să umblu mult. Așa, pe urmă mă simt bine. Dar dumneata?

— Și eu sînt destul de bine, domnule Vernescu.

...Tușea încet, după aceea iar prindea să se plimbe printre arbori. Din cînd în cînd își sălta paltonul în spate și-și potrivea în cap căciula. Și iar ridica spre mine ochii reci c-o întrebare."

Descriere aproape exactă prin asemănare fizică și ticuri; în tinerețe „domnul director" fusese într-adevăr slab, nalt, cu figură melancolică și nas coroiat: „păstramă cu suflet", cum îl poreclise un mucalit; încetul cu încetul, își consolidase sănătatea șubredă; devenise un bărbat destul de voinic, sănătos și poate chiar impunător, după cum îl arată fotografiile.

Scriitorul l-a evocat și el de cîteva ori, mai ales în romanul *Bizu*, amestecîndu-i anumite trăsături psihologice și epizoade ale vieții lui cu cele ale armurierului Fritz Klentze, personagiu imaginar și absurd, așa că anevoie se pot scoate elementele reale și utile pentru cunoașterea lui. Raporturile de ordin psihologic dintre tată și fiu, în capitolul scurtei lor conviețuiri la München, sînt destul de fidel fixate după realitate; tot așa și epizodul accesului de uremie. Cadrul, de fapt, nu e München, ci Odesa, unde bătrînul senator plecase o dată cu Parlamentul în preajma luptei de la Mărășești, și fusese transportat la spitalul militar român instalat în edificiul unui liceu.

A fost un om normal, fără calități proeminente, fără cusururi, fără înclinări intelectuale deosebite, într-un cuvînt un om echilibrat, harnic, întreprinzător în mic, fără viziune largă și gust al riscului, prudent, cu un caracter de respectabilitate și de demnitate, mai mult tăcut, timid probabil; timp de o jumătate de veac și-a condus astfel barca modestă a vieții, gospodărind o casă, mai multe case, o bucată de pămînt, o societate de credit și de economie, și mai ales o familie numeroasă de șapte copii, purtați prin școli înalte, fără risipă, dar fără restricții; nerecurgînd niciodată la banul statului, copiii lui n-au dus lipsuri și nici n-au cunoscut beneficiile copiilor „oamenilor politici". Viață socială puțină, trai sobru în mijlocul unei case înstărite, rare petreceri, nici un fel de vițiu, tip de om strict familial, neobosit în a se ocupa cu copacii marii lui grădini, cu un solid instinct de a poseda, de a planta, de a construi, și mai neobosit în a rămîne aplecat ceasuri întregi în „cancelaria" lui deasupra unor registre cu șiruri nesfîrșite de cifre; ținea contabilitatea riguroasă a averii lui; totul, firește, în puținul omului plecat de la nimic.

Soția lui era și ea fiica unui preot Manoliu de la Bărăști, tot din preajma orașului; rar s-ar putea găsi pilda unei căsnicii mai armonioase, a unei înțelegeri mai totale, de peste o jumătate de veac; femeie exclusiv devotată soțului, casei și numeroasei sale familii; făptură sănătoasă, fizic și moral, și-a prelungit viața pînă la vreo 85 de ani. Ea a fost evocată într-o admirabilă schiță a nepotului său Anton Holban: *Bunica se pregătește să moară* din volumul Halucinații (Ed. Vremea) și în romanele și volumele de memorialistică ale scriitorului; coana Raluca Bîrzu retrăiește, altfel, în amănunte adevărate, mai ales în *Mili* și *Acord final*, în ambianța ușor romanțată a ultimilor săi ani, cu intermitente lipsuri de memorie, alături de fiica ei mai mare, Dora, mama nefericită a lui Anton Holban. Ea mai apare și în *Aquaforte*, fixată în raporturile cu scriitorul sau cu ceilalți ai casei, și mai ales prin sentimentul liric al dispariției sale din mijlocul unei gospodării atît de mari, a cărei părăginire începuse de altfel cu zece ani înainte, la moartea bărbatului ei. Nu avea vreo cultură deosebită; era doar o fată de popă de țară, gospodar și el, întreprinzător. Citea cu toate acestea cărți literare; la 85 de ani mai urmărea încă romane moderne. Model de virtuți casnice, veșnic cosînd, supraveghind, ținînd și ea registre complicate cu rosturile gospodăriei. Între părinți nici umbra vreunei enervări, a unui schimb de cuvinte. Nu se certau între dînșii, dar erau lipsiți de orice expansiune de afecțiune tradusă în manifestări exterioare. Și-au îngrijit copiii cu devotament, în tinerețe chiar cu sacrificii mari, dîndu-le necesarul și prisosul; nu le-au acordat însă dragostea, afecția tălmăcite în vorbe, gingășia; nu i-au sărutat poate niciodată cu elan, ci numai în situații obligatorii, la plecări, la întoarceri. Chiar între dînșii bătrînii păreau mai mult atenți decît afectuoși; copiii mai mult îi respectau decît le arătau iubirea prin manifestări copilărești. Rezervați, glaciali, cu puține nevoi de a comunica, de a intra în sufletul lor, de a-i îndruma, de a le cerceta și forma sentimentele; mult foc în sobă și puțin în vorbe; cămin rece, fără cordialitate, fără nici una din acele mici bucurii ale copilăriei care stă mai mult în mărunțișurile inimii decît în satisfacerea nevoilor materiale. Insuficiență afectivă sau pudoare în expresia sentimentelor? Trăsătură de caracter semnalată uneori și la scriitor ca merit sau defect: „istoricizare" și „olimpianism", ori indiferență mizantropă, egoism, inumanitate? Modalități de interpretare. Părinții i-au transmis, așadar, inca-

pacitatea expresiei sentimentale și chiar a expresiei pur și simplu. Raporturile lor încordate prin neputința comună de a-și comunica simțirea și gîndul, izbutind să ridice între dînșii un zid de tăcere, se află descrise într-unul din capitolele romanului *Bizu*. Cum bătrînii nu aveau dispoziții artistice, nu se poate ști de unde i-a venit fiului pasiunea scrisului ; și ceilalți copii s-au arătat, de altfel, refractari oricărei destoinicii literare și chiar oricărei caligrafii normale, scrisul unora din ei mergînd pînă la ilizibilitate.

S-ar crede că scriitorul a absorbit toate disponibilitățile celulei literare a familiei, i-a monopolizat tocurile și călimările. Predispoziția literară a reapărut doar în generația următoare, la un nepot de fată, romancierul Anton Holban, și la alt nepot de fiu, Vasile Lovinescu, cu o scurtă apariție în publicistica ideologică, tînăr de solidă cultură. La amîndoi — adică la toți trei — predispoziția literară s-a întovărășit indisolubil cu o dezlegare de viața practică, împinsă pînă la o adevărată expropriere din realitate.

O copilărie închisă, retractată, fără nevoie de expansiune, fără elasticitate fizică. La școala primară și la gimnaziu a ieșit totdeauna întîiul, în condiții normale, printr-o muncă ordonată, dar nu și încordată. Despre unele elemente psihologice ale acestei vîrste scriitorul ne-a dat indicații în *Bizu*, povestea copilăriei lui, evident romanțată, uneori pe de-a-ntregul inventată în fabulație. Copilul a crescut alături de șuvoiul vieții obișnuite, vag, contemplativ, visător, melancolic, rezervat, timorat, incapabil de a se întovărăși, de a participa la o colectivitate, la orice colectivitate, a camarazilor, a familiei, în sînul căreia practică o absență voluntară, morocănoasă. Atitudinea lui a provocat, firește, reacțiuni violente, ducînd la o încordare de raporturi mulți ani, pînă cînd, prin deprindere, a fost primită ca o fatalitate ; era, e drept, și consolarea altor compensații morale. Epocă de treisprezece ani petrecuți în tîrgul natal, în cadrul familiei, uniformă și fără evenimente memorabile, fixînd personalitatea copilului în solitarism și în individualism, fără să însemne un temperament refractar, revoltat în contra comprimării, o tendință de evadare din colectiv pentru a se afirma. Ar fi o falsă imagine a copilului : atitudinea lui pornea dimpotrivă dintr-o nevoie de interiorizare, de reculegere asupra lui însuși, din resorturi defensive, și nu ofensive : sensibilitatea și susceptibilitatea pururi vibratilă îl puneau într-o situație de suferință,

trezind poate într-însul un prematur complex de inferioritate; brutalizat în simțirea lui maladivă și incapabil de a reacționa, nu-i mai rămăsese probabil decît arma slabilor, a izolării și a secretării cochiliei, al cărei calcar, departe de a fi semnul unei conștiințe de superioritate, purcedea mai degrabă din sentimentul inferiorității de care am pomenit; copilul și-a petrecut, astfel, primii ani ai vieții fără să se încadreze în familie printr-un flux de afecție reciprocă, fără prieteni și chiar fără camarazi, pe ale căror plăceri nu le-a împărtășit niciodată, părînd a le disprețui. O psihologie atît de deficitară s-a dezvoltat apoi în sensul inapetenței față de viață, rară la un copil de zece ani, al unui sentiment de indiferență față de orice bucurie, de labilitate, de precaritate, așa cum au fost analizate în unele capitole din *Bizu*. Închis, retractat, nu era totuși tenebros, fatal; dramele lui erau mute; se încovoia la toate obligațiile, protestînd doar veleitar. Nu trebuie să presupunem iarăși prezența unor însușiri precoce de reflecție sau a unor dispoziții poetice incendiate de lecturi romantice. Dezvoltarea lui intelectuală, lecturile erau normale, potrivit vîrstei și temperamentelor slabe, reflexive fără a fi exaltate; o dramă nu de ordin intelectual, ci somatic; o stare de spirit infuză, larvată, cu care părinții, cum am spus, sfîrșiră prin a se deprinde, lipsurile fiind compensate prin satisfacții școlare; copilul era privit ca o „promisiune" și i se admitea laconismul și chiar mutismul superior. Mai tîrziu, adolescent, el izbuti să-și organizeze cochilia izolării, adică un „campament" de vară într-o cameră goală din fundul liceului, instalîndu-și o masă, un fotoliu, o canapea de paie, multe cărți aduse de acasă sau din bogata bibliotecă a școalei. De dimineață pînă seara, rămînea acolo, necăpătînd sentimentul siguranței decît cînd între lume și dînsul se afla o ușă zăvorîtă. Nemaiputînd fi schimbat, fu lăsat să se dezvolte în voie; privit încetul cu încetul ca un „fenomen", tînărul izbuti chiar să se izoleze în propria-i familie, mutîndu-și mai tîrziu „campamentul" în casa părintească. Vara se instala în „salonul" cel mare, ca într-un domeniu personal, în jurul căruia se stabilea o zonă de liniște și tăcere; nimeni nu intra, copiii nu se jucau pe peluza din fața ferestrelor; alunga viața. Nu apărea decît la masă și pentru scurtă vreme; nu-i plăceau mîncărurile gospodărești; avea un „menu" unic, invariabil; masa lui nu trecea peste un sfert de ceas, păstrînd în timpul ei un mutism total; mai adese mînca singur, înaintea tuturor; nu rămînea nici-

odată la lungile sindrofii familiale din jurul lămpii ori din frumosul lor pavilion din grădina cu flori, invariabil instalat singur pe terasa intrării principale ; își înceta, de altfel, munca o dată cu amurgul ; nu scria decît ziua. Prezența unui musafir atît de incomod ar fi ostenit orice bunăvoință ; i s-a arătat, dimpotrivă, o indulgență uluitoare ; i-au adoptat apucăturile tiranice ; i-au dat, într-un cuvînt, putința lucrului, ocrotindu-i pasiunea izolării.

Fibre puternice îl leagă de orășelul natal cu numeroase urme în *Bizu*, în *Firu-n patru*, în *Mili* și în *Acord final*, ba chiar și în volumele de *Memorii* (I, II și IV). Copil, a dus aproximativ viața tuturor copiilor, însă fără epizoadele caracteristice vîrstei ; timiditatea, lipsa de elasticitate fizică l-au legat mai mult de casă ; „aventurile" lui izvorau din rezonanța sufletească „extraordinară" a unor fapte neînsemnate. De cum s-a ivit în ulița orașului, a fost identificat ca „băietul" lui conu Vasile și așa a rămas jumătate de veac. „O venit băietul lui conu Vasile", anunța ritual în fiece vară birjarul ce-l aducea de la gară. Vestea se lățea în unde concentrice. Sub presiunea familiei și poate și din îndemnurile vîrstei, a făcut totuși, la început, și oarecare încercări de viață socială, amestecîndu-se printre notabilitățile orașului ; încercările n-au dat rezultate fericite, nici nu puteau da. Mai tîrziu, o dată cu închegarea conștiinței de sine, s-a hotărît să rupă lanțul concesiilor, lăsîndu-se în voia propriilor lui instincte. A pornit atunci o viață într-adevăr paradoxală. Timp de peste patruzeci de ani și-a petrecut verile la Fălticeni în campamentul „salonului" său, chiar în epoca studiilor la Paris. N-a cunoscut altă vilegiatură ; n-a fost nici la mare, nici la munte, nici la băi. Cîtăva vreme a făcut scurte apariții prin oraș, cu vagi relații de stradă ; în ultimii cincisprezece ani situația s-a schimbat. Birjarul ovrei putea anunța „o sosit și băietu lui conu Vasile" — nimeni nu-l mai vedea. Își organiza viața în „salonul" pomenit, la un birou așezat în dreptul unei largi ferestre deschise asupra a trei brazi, dintr-o curte cu mulți brazi ; muncă întreruptă doar de rari primblări pe peluză, ori prin marea grădină cu roade, numai pînă la întîia terasă din fața Halmului înverzit ; spre șapte suna încetarea oricărei activități ; se scobora pe ulița Sucevei la vale, spre apa Șomuzului, pînă la podul de piatră, pe lîngă *chalet*-ul normand al școalei de agricultură, descrisă în *Bizu* și în *Firu-n patru*.

Întoarcerea avea acelaşi ritual. Scriitorul locuia, aşadar, în oraşul său, ştiut de toţi, dar nevăzut de nimeni, închis între brazii casei, cu scurte popasuri în cîmp, în natură. Viaţă organizată în vederea muncii, fără relaţii sociale şi nici chiar familiale. Dintr-o astfel de izolare nu se putea să nu iasă o producţie îmbelşugată. Statistic înregistrăm dintre lucrările tinereţii: *Paşi pe nisip* (vol. II), *Nuvele* (Ed. Socec) şi drama *De peste prag*, unele părţi din *Critice*; cinci volume din *Istoria literaturii române contemporane*; cele trei volume ale *Istoriei civilizaţiei române moderne*; Grigore Alexandrescu, o parte din *Memorii*, I (cealaltă parte la Paris în iarna anului 1930), întregul volum al II-lea, o bună parte din *Aquaforte*, traducerea celor două volume din *Analele* lui Tacit, traducerea *Odiseei* făcută în cei doi ani de refugiu (toamna la 1916 — toamna la 1918); versiunea a doua a lui *Jean-Jacques Weiss* (1908—1909) şi toate romanele cu excepţia *Dianei*, scrisă la Karlsbad *(Bizu, Firu-n patru, Mili, Acord Final, Mite, Bălăuca)*.

Schiţa noastră biografică ar fi incompletă, nepomenind şi de o trăsătură sufletească de care nu ne-am fi apropiat dacă n-ar fi făcut-o scriitorul însuşi în *Bizu* şi în unele pasagii din *Memorii* (vol. I): e vorba de sentimentul morţii implicat în primele licăriri ale conştiinţei organizate. Sănătos, normal, sub toate raporturile, e totuşi un copil melancolic, un singuratic inapt la realitate. La o vîrstă lipsită, în genere, de noţiunea morţii se dezvolta într-însul dorinţa de a nu fi, veleitară, firească, sau, mai degrabă, indiferenţa faţă de viaţă, transformîndu-l apoi mai mult în spectatorul ei decît în actor.

A urmat cursul superior al Liceului internat de la Iaşi (toamna lui 1896—vara lui 1899). Cum se putea simţi în mediul străin al internatului el, care se născuse în sînul familiei, altfel decît nefericit? Şcoala era, de altfel, mare şi frumoasă, cu un regim alimentar suportabil; dar faptul vieţii colective, gregare, cu o disciplină nivelatoare îl discumpănea în sine. Nu avem a reveni asupra mediului şcolar văzut prin profesori şi pedagogie; scriitorul l-a zugrăvit fără indulgenţă în *Memorii*, I şi în cîteva epizoade din *Bizu*, iar acum în urmă în *Aquaforte*. Oraşul nu putea totuşi să nu-i placă prin poezia melancolică a decadenţei glorioase, prin pitorescul împrejurimilor; semnificaţia istorică nu i-a cunoscut-o însă decît mai tîrziu şi a fixat-o în *Bălăuca*.

În ce priveşte studiile, situaţia se prezenta altfel: în clasa V-a întîlnise seria elevilor vechi ai liceului, cunoscuţi de profesori,

veteranii succeselor locale, mulți bursieri și deci selectați. A terminat, totuși, [cu] premiul întîi. Neînsemnate în sine, „succesele" școlare nu trebuie totuși să aducă după sine o falsă apreciere ; nu umbla după distincțiuni și locuri de onoare. Însăși noțiunea competiției i-a fost întotdeauna străină în toate fazele vieții ; „laurii" școlari se explică prin înlănțuirea firească a lucrurilor, și nu prin ambiție ; încadrat într-o clasă de copii de aceeași vîrstă, situația s-a dezvoltat în virtutea jocului normal al forțelor, și nu al ambiției. Firea îl înclina mai mult spre visare decît spre studiu exagerat ; apatia lui fizică îl muia de cum însera. Munca de repetitor nu-i plăcea ; picura de somn de îndată ce goarnele cazărmii apropiate umpleau văzduhul cu sfîșierea notelor înfrînte ale stingerii de la ora nouă. Copilul, adolescentul, tînărul, omul matur n-a rîvnit niciodată nimic ; de îndată ce a scăpat de obligațiile școalei, lăsat la propriile lui inițiative, n-a mai candidat la nimic ; incapabil de a se descurca, în orice împrejurare, gestul lui instinctiv e de a ceda altuia. Cei trei ani de internat nu i-au adus nici o schimbare în construcția sufletească ; experiența nu i-a fost de folos ; în condiții și mai aspre de trai, n-ar fi răsărit încă într-însul lama inițiativei ; împrejurările nu eliberează pe nimeni din fatalitatea lui celulară. Incapabil de expansiune, mulțumit totuși cu cea a altora, și acești ani de viață colectivă au trecut fără prieteni ; se bucurase totuși printre camarazi de oarecare reputație ; rezervat, distant, nu se credea însă superior ; citea mult, dar nu devora cărțile ; era înalt, palid, nepăsător față de înfățișarea exterioară, ușor adus din spate, melancolic, cu vagi planuri literare și puține realizări, fără vocație precisă. Mîna părooasă a unui primar fălcos, mustăcios, cu aere de măcelar, îi puse, așadar, într-o zi caldă de iunie pe frunte, în sala Teatrului Național o cununiță de flori și-i încărcă brațele cu cronicile lui Șincai, cu un număr impozant de tomuri de *Acte și documente* ale lui N. Iorga, declarîndu-l absolvent al liceului ; nu știu cum să scape de cărți pentru a merge glonț la cofetăria lui Alexiade de pe Ștefan cel Mare ca să se răcorească.

Toamna se înscrise la Facultatea de litere de la Iași, de unde fugi după două săptămîni, săvîrșind una din cele mai „eroice" fapte ale existenței sale ; împrejurările „fugii" le-a descris el însuși, romanțîndu-le, în *Firu-n patru*. Dacă ar fi rămas acolo, ar fi devenit poate o „lumină" locală, cu o pălărie cît o roată de car, tenebros, nemulțumit, jucînd table pe terasa Hotelului Traian

sau pe trotuarul Cofetăriei Tuffli, frecventînd cîrciumile tradiției eminesciene, principial dacă nu și convins, creînd în jurul lui mitul cine știe cărui destin neîmplinit și al cine știe cărei opere misterioase, distruse înainte de moarte. „Fuga" lui vine desigur din presimțirea acestei perspective ; existau, așadar, în el și resorturi nebănuite care i-au dat energia de a se smulge dintr-un mediu de ape stătute, venind la București, unde, din vechea lui pasiune pentru clasicism, dar și dintr-un sentiment al inactualului, se înscrise la filologia clasică. Ca și din celelalte școli, principial, urmele lăsate de Universitate în formația lui intelectuală sînt neînsemnate. Individualitatea se formează singură prin lectură și meditație, și nu la școală ; la cursuri n-a urmat decît din obligația frecvenței sau atras de talentul de expunere al cîtorva profesori. Din experiența Universității a rămas chiar cu un fel de spaimă față de toate conferințele publice, ridicată cu timpul la demnitatea unui principiu. Plină de deficiențe, la început și-ar fi putut combate psihologia ; a și încercat probabil ; de cum a avut însă conștiința personalității sale, în loc să-și înfrîngă lipsurile, s-a lăsat în voia lor, teoretizîndu-le ; individualitățile se încheagă din slăbiciuni.

Scriitorul a renunțat în vol. III al *Memoriilor* de a fixa tabloul vieții și al atmosferei universitare (toamna lui 1899—vara 1903), sau poate l-a amînat numai.

Universitatea era dominată atunci de două mari personalități : T. Maiorescu în amurg și N. Iorga în auroră, în momentul erupției lui revoluționare. Spre T. Maiorescu îl atrăgeau vechea lui structură „junimistă" și marele talent de expunere al profesorului ; în N. Iorga admira dinamismul, vehemența pasională a cursurilor, nu ideile. Timp de patru ani, marele și atît de copilărosul istoric a fost obsedat de prezența regulată la toate cursurile lui a unui tînăr enigmatic, numai ochi și urechi, fără a-l putea identifica, deoarece nu-i era student ; palida lui făptură îi devenise punctul fix, în jurul căruia i se desfășurau volutele inextricabilei lui oratorii. Abia după vreo cinci ani i se lămuri enigma : în tînărul palid și sumbru își găsi un adversar ideologic de aproape patruzeci de ani. Nici cu Maiorescu n-a avut vreun contact personal, admirația lui obișnuind să rămînă distantă, mută ; atitudine repetată apoi și mai tîrziu față și de ceilalți scriitori mai bătrîni cu care a păstrat raporturi întîmplătoare, fără efuziuni admirative. Timiditate iremediabilă, ce nu exclude sentimentul meritului propriu, exasperîndu-l chiar,

timiditate provenită dintr-un complex de inferioritate de care nu s-a putut scăpa decît printr-o retractare mai mult speriată decît trufașă. Încă din vremea studenției a refuzat așadar „patronatul", iar timiditatea a luat aparențe de orgoliu. Nerezorbindu-se cu vîrsta, ea s-a instalat definitiv în viața lui socială, dominînd-o. Psihologia a analizat-o el însuși în *Bizu*, pînă în cele mai îndepărtate deformații ale refuzului de dependență. Ea ajunge să explice „neîmplinirile" de carieră de care vorbesc unii critici. Alții au văzut în aceste „neîmpliniri" izvorul unei amărăciuni personale, prin care s-ar explica incisivitatea portretisticii lui, uitînd că insuficiența voinței se unește cu o conștiință de sine ce-l face să privească pe oricine într-un sentiment de egalitate și de nepăsare istorică.

Refuzul organic de a-și recunoaște un „patronat", o dependență nu s-a înfrînt decît acum de curînd, în 1937. Cînd a văzut că ideile estetice sintetizate în formula „autonomiei esteticului" n-au fost numai puse din nou în discuție, operație dialectică normală, dar urmărite ca elemente subversive, iar scriitorii de talent amenințați în existența lor materială și morală — idei apărate și de dînsul — a simțit atunci nevoia de a le stabili o filiație genealogică, punîndu-le sub patronatul lui T. Maiorescu, fostul lui dascăl, nu prin examenul trecut odinioară, ci prin faptul de a fi sădit într-însul pasiunea criticii și de a-l fi îndrumat prin scrisul lui spre logică, spre rațiune, spre disocierea valorilor estetice de celelalte valori, insuflîndu-i sentimentul toleranței ideologice, fără a mai aminti de atîtea alte sugestiuni în tehnica scrisului, a polemicii și în atitudine în viață față de problemele ei spirituale și materiale. A pornit atunci monografia îndrumătorului criticii române, apărută apoi în 1940 în două tomuri.

De structură maioresciană încă din epoca formației lui intelectuale, a mers de la începuturile *Pașilor pe nisip* pe linia lui estetică cu o libertate de spirit ce nu-l împiedeca de la rezerve față de amănunte și de la constatarea unor idei junimiste privitoare la procesul de formație a civilizației române. Era deci în drept de a se crede autorizat — și prin vîrstă cel mai autorizat — de a expune cu imparțialitate și competență gîndirea întemeietorului criticii noastre generațiilor noi literare ce păreau a se abate de la linia lui.

În preajma apariției cărții, făcu întîmplător cunoștință cu un scriitor care, ca prim dar al cunoștinței lor, îi spuse :

— Am auzit că scoți un *Maiorescu*. Cînd aveai posibilitatea să tratezi orice, nu înțeleg de ce ți-ai ales un subiect ce nu-ți convine ?

Opinentul, după cît se spune, e un om amar și caustic ; s-ar fi putut bănui că glumește. Nu. Vorbea serios ; își exprima o opinie cu atît mai neprevăzută cu cît, deși scriitor, e un cărturar informat în literatură ; nu vorbește din auzite (cum fac de obicei scriitorii ce nu se citesc între dînșii), ci din lecturi proprii. Prin calitatea lui intelectuală, obiecția i s-a părut una din cele mai uluitoare din cîte i s-au făcut vreodată — de oameni mult mai rău informați sau mai răuvoitori. Efect, probabil, al spiritului partizan ; o parte a formației sale s-a dezvoltat și se dezvoltă încă în cadrul unor beneficiari junimiști ce-și închipuie că moștenirea critică a lui Maiorescu e o problemă de carieră, de catedre, de bunuri materiale, și nu o problemă de principii estetice, pe care *Convorbirile literare* le-au părăsit de foarte multă vreme, fără să mai pomenim de forma actuală a revistei în contradicție absolută cu spiritul marelui său întemeietor.

Pentru a reveni la firul povestirii, ce s-ar mai putea spune de viața universitară a scriitorului ? Nici un prieten și puțini camarazi ; nici o participare la viața universitară ; sumbru, izolat, cu o spaimă trufașă de oameni, și-a trecut examenele cu un fel de notorietate în specialitatea lui. Licența a luat-o în iunie 1903, și, cum în primăvara lui 1904 era un examen de capacitate de limba latină, tînărul palid, ursuz, mizantrop se prezintă cu alți vreo 150 de candidați maturi, veniți din toate unghiurile țării ; ieși întîiul, cu o medie de zece sau pe aproape. După această ispravă didactică intră în învățămîntul secundar. Înainte publicase prima lui carte, *O chestie de sintaxă latină* (1904), lucrare de seminar scrisă încă din 1903.

Cariera didactică și-a început-o la liceul din Ploești, fără plăcere ; n-avea vocație; n-a împlinit-o totuși cu reavoință, ci neutru și din simplă obligație. Individualist și izolat, a fost totdeauna împotriva educației colective. Fiecare e propriul său dascăl. Școala nivelează ; numai dincolo de dînsa poți deveni o valoare pozitivă. Sceptic față de obiectul carierei sale, nu-și recunoștea apoi vreun dar de persuasiune, de elocvență, de expunere didactică. După cum n-a rămas cu amintiri bune din propria-i trecere prin școală, n-a rămas nici din timpul profesoratului său ; la urmă s-a depărtat de el cu un sentiment de ușurare ; o singură satisfacție i-a dat,

asigurîndu-i independența morală ; meserie fără ierarhie, cu posibilități pentru orice alte preocupări.

În această epocă de trei ani (toamna lui 1903 — toamna lui 1906), înainte de plecarea la Paris, s-au întîmplat două „evenimente" însemnate într-o biografie, în genere, fără „evenimente".

În vara lui 1904 pleacă la München : întîiul contact cu Apusul ; Orientul îl cunoscuse încă din vara lui 1902, din vremea studenției, în excursia în Grecia, organizată de profesorul Gr. Tocilescu.

La München îl atrăgea, pe lîngă muzee și cursul lui Furtwaengler, și dorința de a face un studiu asupra lui Horațiu în decursul veacurilor (Horațiu era marea lui pasiune momentană, după cum Leopardi îl pasionase în liceu). Acolo, într-o odăiță din Türkischegasse, a cunoscut primele semne ale bolii, înregistrîndu-le fără să le înțeleagă prea bine ; numai în toamna tîrzie s-a dus la un doctor. S-a ales cu un certificat în regulă de „infiltrație pulmonară" ; la adăpostul eufemismului, obținu atunci un concediu pentru a-și petrece iarna la Florența ; reînnoia astfel contactul cu Apusul mai repede decît ar fi dorit. Boala nu ne interesează ca amănunt biografic, ci prin reacțiuni sufletești produse, analizate în *Bizu*. Faptele pot fi denaturate sau inventate : adevărul psihologic importă ; i-a trebuit scriitorului multă impersonalitate pentru a-și expune jocul sufletesc cu o cruzime abia îndulcită de o ficțiune străvezie. Era pentru el o ocazie unică de a vedea dacă indiferența față de viață reprezenta o realitate sau o atitudine romantică. Se convinse că reacțiunile instinctului de conservare nu funcționau de loc ; nu înregistră nici spaima, nici măcar regretul ; totul i se păru normal ; o ușurare chiar. Situația era destul de neverosimilă ; mai neverosimilă însă fu dezolarea de a se vedea sănătos după cîțiva ani. Se instalase în boală ca într-o situație definitivă. Lipsa lui de consistență îi dase încă din copilărie senzația precarității și chiar a inexistenței sale ; lumea i se părea un joc de umbre ; nu se putea încadra într-însul. Remușcarea de a dezerta de la orice acțiune își găsise în boală o îndreptățire. Se putea deci lăsa în voia nepăsării organice de a trăi asupra momentului, fără planuri de viitor.

De pe urma „bolii" s-a ales cu o iarnă la Florența, cu gîndul prietenos al unui sfîrșit apropiat, ce-l scutea de sforțări. S-a vindecat totuși prin simpla reacțiune a unui organism sănătos și a unei vieți liniștite, fără excese. Cînd nu și-a mai auzit

oaspele bătîndu-i în coşul pieptului, cuta vieţii era luată. Şi-o organizase aşa cum voise, pe o singură axă a independenţei morale, ce-l dezrobea de cătuşele constrîngerilor sociale. Pe măsura maturizării, a conştiinţei de sine şi mai ales a recunoaşterii unora, s-a ghemuit tot mai mult într-o existenţă ciudată. Necerînd nimănui absolut nimic, s-a crezut dezlegat de obligaţii faţă de oricine. Şi-a rînduit viaţa după strictul principiu al convenienţei personale, supunîndu-se, în realitate, cîtorva servituţi şi mai aspre. Egoism poate, dar egoism închinat unor preocupări dezinteresate.

Epoca boalei coincide şi cu începutul activităţii literare. Sentimentul zădărniciei l-a putut îndepărta de la orice obligaţie socială şi de la viaţa publică, nu i-a nimicit însă şi pasiunea literară, dovadă, poate, de vocaţie. Ea singură a stăpînit într-un peisagiu sufletesc lipsit de variaţie, de accidente, de „evenimente", scăpîndu-l de descompunerea morală, fatală tuturor celor ce trăiesc fără scop. I-a dat un resort vieţii, înnobilîndu-i-o.

Cu toată abundenţa publicisticii sale, nu trebuie să i se presupună o încordare prea mare ; puterea lui de muncă era normală. Cantitatea volumelor se explică prin exclusivitatea preocupării literare ; consacrarea numai literaturii nu constituie măcar o jertfă, ci o convenienţă personală. Dacă rezultatele par totuşi mai mari decît însăşi munca, se datoreşte organizaţiei ei. Pornită din entuziasm, munca scriitorilor alunecă repede la oboseală şi dezgust ; numai disciplina salvează. Melcul poate ajunge mai repede la ţintă decît iepurele. I s-a recunoscut „cursivitate" stilistică, şi, cum tot ce aleargă pare uşor, i s-a atribuit facilitate. Aparenţe ; facilitatea e la capătul unei mari trude. După un exerciţiu atît de lung, stilul lui a căpătat poate mai multă densitate, n-a dobîndit însă mai multă lesniciune de elaboraţie. Scrie tot aşa cum a pornit, adică greu ; cuvintele pot curge şi repede, dar curg rău ; simplicitatea nu vine de la început, ci la urmă, la capătul necazului. Multe din volumele lui sînt, de altfel, o simplă culegere de articole, a căror adunare nu se impunea poate ; s-a supus unui demon interior ; n-a scris un rînd fără convingerea destinului lui : iluzie, firește, dar iluzie salutară, întrucît îndeamnă la supraveghere de sine şi la respectul slovei, oricît de vremelnică ar fi ea.

De la data începerii activităţii sale publicistice, săracă şi altfel, biografia porneşte a se confunda cu bibliografia. Ne vom mulţumi deci de a urmări firul roş al diverselor etape succesive,

însoțindu-le cu cîteva considerații psihologice și cu unele informații necunoscute încă, de pur interes documentar.

Cea dintîi manifestare critică e o dizertație asupra *Perșilor* lui Eschile, apărută într-un suplement literar al *Adevărului* din 1904, condus în acel timp de poetul Radu Rosetti, procuror la Ploești — număr redactat excepțional de „scriitorii ploeșteni". A debutat deci în literatură ca... ploeștean. Articolul nu era, de altfel, o improvizație locală, ci rezumatul unei lucrări de la seminarul de limbă greacă. Atent cu mărunțișurile activității sale, el a fost reprodus apoi în diverse ediții ale *Criticelor*, refăcut și instalat chiar în ediția definitivă a vol. II al *Criticelor*. Adevăratul punct de plecare al criticii sale se află însă în seria de articole apărute în foiletonul *Epocii* asupra *Povestirilor* lui Mihail Sadoveanu, cu o poziție critică nedezmințită apoi în cei aproape patruzeci de ani ce au urmat; poziție împotriva literaturii tendențioase, lirice, nu numai rurale și ruralizante, cu un caracter de exclusivism social amestecat în artă. Nu era în discuție marele talent de povestitor al scriitorului, ci poziția întregii mișcări sămănătoriste. Despre legăturile criticului cu *Epoca*, despre diversele opreliști ale lui N. Iorga se pot găsi nenumărate referințe în numeroase volume ale amîndorura (*Pași pe nisip*, I, II; *Critice*, *Istoria literaturii române contemporane* I, II; *Memorii*, I etc.; iar N. Iorga, *Sămănătorul*, 30 aprilie 1906, asupra *Pașilor pe nisip*, I; *O viață de om*; cele 13 articole din *Cuget clar*, 1937, asupra *Ist. lit. rom. contemp.*, 1937 etc., etc.).

Luînd o atitudine, găsindu-și adică punctul de reazim, el își desfășură, astfel, activitatea cu febrilitate mai ales în *Epoca* (incidental în *Protestarea* și *Viața literară și artistică* a lui Chendi), convergînd spre un scop unic; cu aceeași febrilitate ce-i da impresia stabilității într-o instabilitate universală, le adună apoi în cele două volume intitulate echivoc *Pași pe nisip*. Tiraj modest; cinci sute ori o mie de exemplare repede dispărute; se pomenesc totuși și azi ca o prezență. Dovadă de persistența unor titluri sugestive, de imaginea oricărui scriitor fixată prin cartea debutului, după atîtea zeci de ani, a rămas în conștiința multora așa cum s-a înfățișat în *Pași pe nisip*; obiect de reflecție pentru debutanți înainte de a păși la volum. Volumele lui se prezentau sub o formă categoric polemică, fără violență pamfletară, altoind, paradoxal, pe o natură sceptică, relativistă, o atitudine, o convingere. Scriitorul însuși i-a subli-

niat mai tîrziu inoportunitatea în *Memorii*, I și *Istoria literaturii române contemporane*, 1937. E mai ciudat contrastul dintre om și critic; închis, melancolic, sumbru, placid, politicos, criticul se manifestă dintr-o dată sub forma unui polemist, dezinvolt și sceptic, vădind o cordialitate dezghețată și agresivă. Cu alt ton și cu alte mijloace, expresia polemică i-a rămas, de altfel, pînă la urmă. Caz tipic de disociație. Polemistul răscumpără placiditatea omului cotidian.

Se mai adăugase în acest răstimp și apariția altei cărți de specialitate, *Pronunțarea latină în epoca clasică*, 1904, memoriu citit, în parte numai, la un congres al profesorilor de limbi clasice, întrerupt de T. Maiorescu, președintele congresului, și combătut cu argumente de ordin exclusiv pedagogic. Ministrul Spiru Haret, fiind de față, dispuse publicarea studiului; el apăru cu o prefață polemică împotriva lui T. Maiorescu, ce i-a atras o conversație-monolog relatată în *Memorii*, I. În literatură mai scoase tot în 1906 o dramă ibseniană, *De peste prag*, pe care Maiorescu i-a citit-o (fără să i-o fi spus vreodată), adnotînd-o mai puțin sever decît o merita; adnotațiile au fost publicate tîrziu de tot de d. G. Georgiade în *Țara de jos*, iunie 1925. Tot pe atunci mai publică un volum de *Nuvele* (inspirate din iarna petrecută la Florența 1904—1905), editate de Socec. În doi ani jumătate el a tipărit așadar: două volume de critică, două studii de filologie latină, două volume de literatură, trei manuale didactice de limba latină — în total 9 cărți. Era deci un scriitor fără să știe însă dacă era un critic, un nuvelist, un dramaturg, un filolog sau un autor didactic. Confuziune de activități diferite prejudiciabilă; pentru scriitori, în genere, fără studii universitare, era un profesor, termen de dispreț; pentru N. Iorga, un „vrea critic"; pentru alții, un „vrea dramaturg", aproape pentru toți un diletant, sau cum avea să i-o spună chiar în *Convorbiri critice* A. Spiru-Bacău, pe atunci critic român, pe urmă filozoful francez A. Spayer, fost profesor la Universitatea din Caën, „un diletant de talent". Cu talent sau fără, s-a înfățișat deci de la început sub forma diletantismului, cum a rămas pentru unii pînă astăzi. Horoscop literar provocat și acceptat — ca orice destin.

Cu această „operă" literară improvizată atît de repede se hotărî în toamna lui 1906 să plece la Paris. Boala era încă

prezentă, ciocăniturile ei loveau însă discret, destul ca să-i aducă aminte că există ; cu dînsa ori fără dînsa, el trăia în provizoratul lui obişnuit, lăsînd totul, cu nepăsare, în voia întîmplării. La Paris urma, după formula concediului, să ia doctoratul în litere — o imposibilitate, deoarece doctoratul de stat, cu valabilitate în Franţa, presupunea mai întîi licenţa franceză în litere, anevoioasă însă pentru streini, şi, pe urmă, două lucrări, din care cel puţin una de cercetări inedite în vreo problemă de istorie literară, cu ani mulţi de studii. De cînd veneau studenţii români la Paris, adică de un veac, nu se citau decît vreo doi-trei doctori în litere : Pompiliu Eliade, de pildă, bursier al statului patru ani la *École normale supérieure*. N. Iorga şi O. Densusianu nici nu s-au încercat să-l obţină, preferînd un certificat de studii de la *Hautes études*. În afară de acest inaccesibil doctorat de stat, mai era o diplomă *(doctorat d'Université)*, cu o şcolaritate limitată de doi ani şi o teză fără originalitate ; la dînsul s-a înscris şi criticul, cu un subiect de literatură franceză. Iremediabil diletant ; studiile aveau varietatea volumelor publicate. Pornise de la clasicism ; îl părăsi la Paris pentru literatura franceză ; după obţinerea doctoratului în ţară, avea s-o părăsească şi pe aceasta, consacrîndu-se definitiv criticii naţionale — totul dintr-o lipsă de preocupări de carieră în voia satisfacţiilor intelectuale personale şi schimbătoare, dar şi dintr-un proces de conştiinţă ce-l ancorase în convingerea că în domeniul antichităţii nu se poate lucra original, din lipsa mijloacelor de studiu. Congresul de limbi clasice, al cărui raportor fusese, îl convinsese de existenţa pur formală la noi a clasicismului. Era inutil deci să insiste, şi nici nu era făcut să adune coji de nucă, din care miezul dispăruse în bună parte. Conchisese că numai în cadrul literaturii române şi îndeosebi în cea modernă se poate lucra cu folos ; se consacră deci exclusiv criticii militante cu un fel de precipitare de a se exprima el cel dintîi despre oameni şi opere. Cultura clasică îi servea numai ca fundal şi punct de raportare.

Doctoratul *d'Université*, pe care se hotărîse să-l ia, era o chestiune puţin importantă şi de mai puţină ocupaţie ; avea răgazul să cunoască Parisul în aspectul vieţii lui intelectuale şi artistice — de cealaltă nu putea fi vorba : rămăsese tot la obiceiurile lui provinciale.

Relativ studios, dar fără încordare și mai ales fără zel școlar, nu frecventează Sorbona decît la cursurile ce-l interesau, și nu din obligații de examene. Un vechi camarad îi găsise o cameră și-l introdusese într-o pensiune cu mai mulți români, printre care se aflau și două mediciniste rusoaice, ce-i credeau pe toți niște valahi ușurateci, veniți la Paris să petreacă. Pe dînsul îl porecliseră chicotind: „*Gospodin* Oblomov".

Numai după ce a citit pe Goncearov a înțeles că în mintea lor se fixase sub forma celebrului erou al „nicevo"-ului rusesc, al imensei inerții slave în fața vieții, care în cursul unui întreg volum nu face decît să se lupte cu inoportunii ce vroiau să-l smulgă din odihna patului și apoi a divanului, unde se cuibărea întreaga zi pentru a visa, a-și făuri planuri mari, nerealizabile; tip de leneș, incapabil de a înfrunta realitățile vieții, la fel cu Eugen Oneghin al lui Pușkin și cu Peciorinul lui Lermontov. Comparația îl împresiona, dar poate și conștiința intimă că și el se încadra în aceeași lipsă de reacțiune.

Printre prietenii de la pensiune căzuse și un tînăr bucureștean, dezghețat, de o lipsă de timiditate anormală, plin de scrisori de recomandație de la mari personalități din țară către altele și mai mari de la Paris. Într-o zi, tînărul care forfotea zilnic de la contele Albert de Mun la Henri Bergson povesti la pensiune că fusese în dimineața aceea la Gaston Doumergue, pe atunci ministru al instrucției publice, și-l convinsese să echivaleze licențele românești cu cele franceze (trebuie să fi fost de fapt tratative între cele două guverne). Știrea părea uluitoare; piedica pur școlară, dar de netrecut, a licenței cu program francez fusese înlăturată; rămîneau firește marile teze de valoare științifică, dar pentru acest fel de muncă el se credea pregătit. Nimic nu l-a determinat însă să-și schimbe diploma ușoară în alta mult mai grea decît chicotele rusoaicelor ce-l porecliseră „*Gospodin* Oblomov". Se puse deci pe lucru; muncă de altfel ordonată, ajutată și de experiența lui de „vechi scriitor". După trei ani cele două lucrări erau isprăvite, tipărite de faimosul editor Honoré Champion, prietenul lui Anatole France, prefațată una de Emile Faguet și cealaltă de elenistul Gustave Fougères, și susținute la Sorbona la sfîrșitul lui 1909. Solemnitatea și incidentele ședinței le-a povestit însuși scriitorul în *Memorii*, I. Pornise ca să dovedească rusoaicelor că nu era un Oblomov; cum le scăpase din vedere din primele luni ale șederii sale la Paris, și-ar fi dovedit-o lui

însuşi, dacă nu s-ar fi convins mai tîrziu că inaptitudinea sa nu era de ordin speculativ, ci practic.

Şederea lui la Paris nu însemna ruperea contactului cu ţara şi cu literatura curentă, obiectul preocupărilor lui ; colabora aproape în fiecare număr al *Convorbirilor critice*, apărute la 1 ian. 1907. Critica lui îşi accentua tot mai mult caracterul impresionist, cu intenţia de creaţie artistică, îmbrăţişînd cele mai adese o formă dialogată, între mai mulţi convorbitori, fixaţi tipologic (Agathon, Picrophonios, Glykyon etc.), ca în La Bruyère. Cum fiecare privea obiectul în discuţie din punctul lui de vedere, arta criticului consta în a le armoniza părerile contradictorii, determinînd sugestii personale. Critică sceptică şi rafinată, cu un fond de cultură greacă, cu influenţe din Emile Faguet, din Anatole France şi mai puţin din Jules Lemaître. Legătura cu actualitatea literară o mai păstra vag, şi mai mult beletristic, şi prin *Viaţa românească* (1907—1908), de care nu-l lega însă nici o afinitate.

După metoda lui rapidă, articolele din reviste apărură la Socec, chiar în timpul anilor de studiu la Paris, în cele două volume de *Critice* atît de frumos tipărite. În cursul verii lui 1909 şi înainte de a-şi trece doctoratul, scrise la Fălticeni prima lui monografie literară, *Grigore Alexandrescu, viaţa şi opera lui* (Minerva, 1909), dintr-un vast program de monografii, din care aveau să mai apară numai două, întrerupîndu-le o dată cu ruperea definitivă a contactului cu învăţămîntul superior. În cursul celor trei ani publică, aşadar, cinci volume de critică (din care două mari teze în franţuzeşte şi unul de istoriografie) şi patru manuale didactice. Cu toată indolenţa lui visătoare, Oblomov lucra în felul lui.

Scriitorul se întoarse definitiv în ţară în primăvara lui 1910... Pentru a nu încurca firul povestirii noastre, care şi altfel începe să intre în făgaşul unor fapte mai cunoscute, biografia absorbindu-se tot mai mult în bibliografie, vom lichida de la început neînsemnata „carieră" didactică fără să ne mai ţinem de cronologie.

*

Abia întors, în primăvara lui 1910, îşi trecu docenţa în literatura română la Universitatea din Bucureşti, şi în toamna aceluiaşi an făcu un curs liber asupra lui Costache Negruzzi, apărut tot la Minerva, 1913 ; nu-şi continuă cursul, probabil din

aceeași inaptitudine pentru situații dependente, pe care le refuza organic. Catedra lui în învățămîntul secundar figura încă la Ploești ; era detașat însă la Liceul Matei Basarab, la o catedră de limbă latină, pe care, devenind curînd vacantă, o ceru ; nu se îndoia că va fi numit ; nu făcu nici un demers personal. Văzînd totuși că hîrtiile (era un tablou mai mare de mutări) nu mai ieșeau, trecu pe la minister ; în camera inspectorilor dădu peste figuri încurcate, ipocrite, unii voind să pară cordiali, alții cinici ; la catedra solicitată, ministrul, marele ministru Spiru C. Haret (firește că după raportul inspectorilor), mutase un profesor de la Brăila. Încercau să dea fel și fel de explicări : „învățămîntul secundar nu-i de d-ta ; d-ta faci carieră universitară", „ai părăsit clasicismul și faci critică literară". Mai nătîng sau mai cinic, unul cu barbă roșie îi spuse : „noi ne retragem de la putere peste cîteva luni ; d-ta ești «junimist» de la *Convorbiri literare ;* te vor aduce în București ai d-tale ; noi aducem pe ai noștri". Scurt... Ieșind uluit de la minister, apucă obidit pe Fîntînii, cînd dintr-o mașină îi făcu cineva semn. Era un prieten de la Paris, de la pensiunea unde jucase cîtva timp rolul unui leneș și netrebnic... Merse la Șosea și-i spuse întîmplarea : „Vino mîine la 9 jum. dimineață la Ionel Brătianu și explică-i cazul". Prietenul era atunci șeful lui de cabinet (avea să ajungă el însuși ministru). Situația îl încurca, timiditatea de a se prezenta ca solicitator în fața unui prim-ministru, care cu cîteva zile înainte îi făcuse cinste să-l invite la masă, îl aruncă într-o panică de nedescris. E una din rarele dăți cînd a trebuit, peste simțul lui de demnitate și de independență, să se închine în fața temporalului. S-a prezintat, așadar, dimineață ; marele om îl privi, i se păru, cu oarecare uimire (ce vrea de la mine ?) ; îi povesti în cîteva cuvinte sumare întîmplarea, ridicol de mică față de problemele mari de stat ; avusese însă buna inspirație să însemne grafic chestiunea pe un pătrățel de hîrtie despărțită în două printr-o diagonală. De o parte numele lui cu următoarele indicații : 1) întîiul la examenul de capacitate, cu media zece ; 2) doctor în litere din Paris, docent la Universitate ; 3) autor a două studii de filologie latină ; 4) autor a șase manuale didactice ; 5) autor a 9 volume de studii critice și de literatură ; 6) detașat de fapt la catedra vacantă. În dreapta paginii, sub numele celuilalt, urma : 1) căzut prima dată la examenul de capacitate ; 2) reușit a doua

oară ultimul, cu media 7,50 ; 3) nici un fel de activitate didactică, ştiinţifică, literară ; 4) înscris de cîteva luni în partidul liberal, după cum se vedea din notiţele de ziar. Brătianu îşi aruncă ochii pe hîrtie, se încruntă, zîmbi, chemă alt şef de cabinet ; îi spuse două vorbe la ureche şi-l expedie imediat la Haret acasă cu hîrtiuţa. Nu-i mai rămînea solicitatorului decît să se încline şi să plece, mai deprimat de umilinţa solicitării decît de neomenia ce i se făcuse... A doua zi Haret ceru de la „cazacii" lui să i se trimită acasă dosarele cu detaşări, în panica şi în enervarea celorlalţi candidaţi de la multe alte catedre. Nimeni nu cunoştea cauza suspendării afară de dînsul. După cîteva săptămîni dosarele se reîntoarseră la minister ; toate transferările erau reconfirmate, cu excepţia uneia singure. „Repararea" nedreptăţii l-a stînjenit însă mai mult decît nedreptatea în sine. Simţul dreptăţii „omului şcoalei" nu funcţionase decît la ordinul şefului.

După prima lui „experienţă" didactică, mai avu încă una, din fericire ultima... Solicitat cu insistenţă în toamna lui 1912 de minister şi de decanul Facultăţii de litere din Iaşi ca să primească suplinirea catedrei de literatură romînă de la Universitatea din Iaşi, s-a dus acolo fără să ştie că făcea jocul unor intrigi şi duşmănii locale. A ţinut un curs despre Gheorghe Asachi, apărut apoi în volum (era a treia monografie alcătuită în legătură cu învăţămîntul superior). N-a locuit la Iaşi şi nu s-a prezintat nici unuia din profesorii locali, în felul lui izolat de a fi. Aventura a însemnat-o el însuşi în *Memorii*, I ; totul s-a terminat printr-un tîrg electoral local junimisto-liberal ; un ministru junimist. C.C. Arion, ca să-şi poată numi fratele, a numit şi pe un liberal socializant de ai lui C. Stere, printr-un articol de lege care nu le mai cerea candidaţilor nici titluri, nici opere, nici concurs, ci doar merite „excepţionale", adică ceea ce are cu prisosinţă românul. Două săptămîni după aceea, scriitorul primea în camera lui din rue des Carmes, 20, vizita lui Nicu Filipescu, pe atunci ministru de război ; pe cînd îi explica întîmplarea şi-i deschidea perspective noi, scriitorul s-a uitat în ochii albaştri de oţel fără să-i răspundă. Hotărîrea lui era luată : de a nu mai avea a face cu puterea seculară şi de a renunţa definitiv la „carieră". Invitat de ministru să meargă împreună cu maşina la Suresnes în căutarea unui profesor francez de scrimă pentru liceul militar de la Mînăstirea

Dealului, pe care tocmai atunci îl înființase, el se scuză. Rămas singur, se uită la tocul de argint, primit de curînd în dar, spunîndu-și că el cel puțin îi va rămîne credincios.

Au trecut de atunci treizeci de ani; tocul de argint nu l-a părăsit nici pînă acum; țara s-a mărit, noi universități românești s-au creat; zeci de catedre s-au ocupat de savanți cunoscuți prin activitatea lor; el n-a mai cerut însă nimic, și, cum era și firesc, nu i s-a oferit nimic... A rămas publicistul, a cărui biografie fără „evenimente" o schițăm în aceste rînduri, bucuroși și noi că nu ne vom ocupa de ele.

*

O dată cu întoarcerea în țară, scriitorul își începu colaborarea la *Convorbiri literare*, încă din 1910, prelungind-o pînă în 1914, neîntrerupt, aproape în fiecare număr. Structura lui „junimistă" nu-l adusese nici pînă acum în relații urmate cu T. Maiorescu sau cu cercul și cu ședințele convorbiriste. În inima junimismului literar, adică la *Convorbiri literare*, continuă a nu-l vizita aproape niciodată pe marele critic, și în tot timpul n-a fost mai mult de trei sau patru ori la „ședințele" ținute la diferiți colaboratori ai revistei; moștenitoare ale unei vechi tradiții, ele nici nu mai erau literare, ci aveau un caracter pur social, de oameni bine situați, cu preocupări diferite. Nu se citea nimic de seamă, și mai ales nu se asculta. Nefrecventarea cercurilor literare sau politice nu este însă imputabilă altora, ci psihologiei lui; o recunoaște el însuși; o trăsătură de caracter; timiditate orgolioasă, despre care am mai pomenit; refuzul organic al acceptării unei dependențe reale sau presupuse. „Sociabilitatea" lui de astăzi nu se va dezvolta decît mai tîrziu, cînd va grupa în jurul lui un „cerc" de scriitori, răsturnînd rolurile; ca să ajungă acolo îi trebuia însă vîrsta și autoritatea.

Cu articolele publicate în *Convorbiri literare*, dar mai ales în *Flacăra* (începînd de la sfîrșitul lui 1914), scoase *Critice*, III, 1915 și *Critice*, IV, 1916, cu subtitlul de *Revizuiri literare*, rău interpretat, ca și *Pași pe nisip*, despre care se crezuse că voise să marcheze un debut șovăielnic. Binevenită oriunde, modestia nu are ce căuta în titlul unei cărți de critică; „pași pe nisip" nu-l priveau, în realitate, pe dînsul, în judecata sa, ci literatura tînără de care se ocupa, în plină mutație, adevărat nisip

lunecos... Cît despre titlul de *Revizuiri*, el a fost înțeles în contrasens. S-a crezut că e vorba de o revizuire a opiniilor criticului asupra unor scriitori apreciați înainte ; reaua-credință a altora a suflat apoi, transformînd focul în incendiu ; s-au scris multe articole pentru a se dovedi că edițiile *Criticelor* erau revizuite ; în realitate, revizuirile aveau un caracter pur formal, criticul fiind stăpînit, ca și astăzi, de demonul formei. Ele nu-i priveau deci opiniile, ci opiniile publicului asupra unor scriitori notorii ; o revizuire de valori consacrate, și nu o revizuire a sa. A explicat-o la timp ; a revenit în *Memorii ;* inutil. Cu reaua-credință și cu credulitatea nu se poate lupta. Cuvîntul a devenit un epitet și un refren.

Pentru a încheia această fază de activitate, vom aminti și de articolele de politică națională publicate în epoca de neutralitate (1914—1916) în *Națională* și *Flacăra*, adunate apoi în două volume *(Pagini de război*, 1916—1918 ; *În cumpăna vremii*, 1919) ; e cea dintîi scoborîre a criticului în arena publicisticii patriotice.

Cu toate deosebirile de suprafață socială și de autoritate, se pot afirma oarecum asemănări de atitudine și, consecință fatală, și de destin, între criticul nostru și T. Maiorescu. Din pricina toleranței lui ideologice și apoi din cea a disocierii esteticului de elementele intrate în simbioză cu dînsul, chiar cînd ele îmbracă forma naționalismului și, mai ales aceasta, pentru că trăia într-o epocă în care confuziunea era răspîndită, T. Maiorescu a fost învinuit pînă în pragul bătrîneții de a nu fi „bun român", ci cosmopolit. Situația personalității lui este azi prea fixată în istoria literaturii române pentru a se mai relua o discuție inutilă ; a avut de luptat cu mistagogii epocii și cu versificatorii ce acordau o valoare artistică bunelor intenții patriotice. La fel, atitudinea în problema autonomiei esteticului, chiar de la începuturile sămănătorismului, de cînd pornise o nouă epocă de confuzie a valorilor, și susținută pînă azi, cînd confuziunea s-a agravat și mai mult, i-a atras și criticului nostru învinuirea de „rău român". Dacă este totuși vreo coardă care să vibreze mai profund în sufletul lui, e coarda patriotică, e sentimentul conștiinței naționale, al solidarității cu neamul, cu istoria, cu rasa. Acestei solidarități i se datorește activitatea patriotică manifestată a celor doi ani de neutralitate.

În timpul retragerii în Moldova, s-a refugiat în casa natală de la Fălticeni, vibrînd de emoțiile dramei ce se desfășura. Timp de doi ani (toamna lui 1916 — toamna lui 1918), cu tot răgazul ce avea, s-a simțit fulgerat în orice inițiativă ; pentru a se elibera totuși din cătușele dezastrelor, se puse să traducă *Odiseea,* preferînd să se scufunde într-un text dat, într-o muncă îndărătnică, cea mai mare muncă închinată unei lucrări literare ; în doi ani a izbutit astfel să dea o primă versiune în proză a întregii *Odisei ;* reluată după 17 ani, a apărut abia în 1935 la *Fundațiile regale ;* o scurtă ședere la Odesa în toamna lui 1917, o dată cu refugierea Parlamentului acolo (tatăl lui era senator), în preajma luptelor de la Mărășești, aduce o variație tot mohorîtă în „falnica tragodie" a neamului din epoca războiului de întregire.

După reîntoarcerea la București în toamna lui 1918, încep momentele pe cît de mari, pe atît de tulburi încă ale înjghebării noului stat în hotare lărgite, cîrpite cu nori, dar și cu crîmpeie de azur ; de această epocă, în exploziunea sentimentelor patriotice legitime, se leagă apariția magazinului ilustrat *Lectura pentru toți.* Nu e o revistă literară propriu-zisă ; ea reprezintă, ca și colaborația la *Naționalul,* o rupere de la linia estetică ; criticul a închinat steagul artei pure dinaintea necesității mult mai vitale a existenței naționale ; s-a retras într-o publicistică patriotică, oportună și vremii de exaltare din epoca neutralității, și vremii războiului. Prin caracterul ei festiv și militant, *Lectura pentru toți* nu putea, firește, dura prea mult ; de îndată ce situația se normaliză, își reluă sculele pentru a se întoarce la meseria lui temporar părăsită ; poziția estetică avea nevoie de apărători.

Caracterele criticii lui pînă la război le-a arătat el însuși în *Memorii,* I și II și în *Istoria literaturii române contemporane,* 1937 ; era un critic eclectic, de formație mai mult clasică, fără sistem și fără urmă de dogmatism, fără idei generale ; impresionismul polemic și agresiv la început, sceptic și diletant mai pe urmă, așa cum se arătase în *Pași pe nisip* și în primele două volume de *Critice,* se atenua în producția de la *Flacăra* și *Convorbiri literare* — adică în celelalte două volume de *Critice* (III și IV) ; spiritul lui se maturizase, cîștigînd în pondere de judecată și în densitate de expresie, basculînd totuși între studiul științific ieșit din scurtul lui contact universitar (cele trei monografii), între articolul critic cu caracter sintetic și o literatură

neînsemnată beletristică (*Scenete și fantezii*, 1911 ; romanul *Aripa morții*, 1913), ce-l mențineau în atmosfera de diletantism, adică de confuzie a preocupărilor, totdeauna prejudiciabilă. Nu putem ști de ce autoritate reală se bucura ; autoritatea este impalpabilă, mai ales în critică, pururi militantă și deci contestată în orice clipă.

*

După război, se apropiase de 40 de ani, adică de vîrsta închegării personalității criticilor cu o formație întotdeauna întîrziată. Nu mai era slab și palid ca în tinerețe ; sănătatea i se consolidase ; începuse să se îngrașe, cu acel aer de indolență visătoare și obosită cu care a rămas pînă la urmă ; era tot un timid orgolios, din cale afară de susceptibil, lipsit de orice inițiativă, strein disputei și polemicii (vorbind de dialectica vieții practice), lipsit de orice ambiție socială (nu și literară), rece, puțin comunicativ, cu legături puține, și acele fără abandon și intimitate ; scurta lui trecere prin „cafeneaua literară" nu lăsase urme într-însul ; detesta vălmășagul, iluzionismul, lipsa de cuvînt și de caracter, imensul lichelism din patrimoniul breslei, pierderea de vreme, invidia ; criticul se prezenta, dimpotrivă, sub învelișul lui burghez, fără fantezie și imaginație, retractat, ordonat, fără ripostă și „panaș", om al muncii mediocre ; din 1900 pînă în 1915 toate diminețile și după-amiezile disponibile (adică cele mai multe) și le-a petrecut în cadrul vetust al Bibliotecii Academiei ; bucuros cînd, avînd un cămin, s-a putut instala în propria-i bibliotecă ; de douăzeci și cinci de ani n-a mai călcat într-o cafenea.

După căderea exaltării războiului, scriitorul își reluă ocupațiile literare, fără să-și dea seama că o fază nouă avea să înceapă în viața lui, cea a *Sburătorului*, sub semnul căruia se află și acum — numele lui legîndu-se de revistă, de modernismul ei, și de „cenaclul" care, după atîția ani de la dispariția revistei, există încă. În chip cu totul neașteptat s-au condensat, în sfîrșit, toate forțele lui latente, care, dincolo de cartea tipărită, nu-și puteau nimeri nici o ieșire, nici o întrebuințare. Și-a găsit, astfel, singura formă de acțiune ce i-o îngăduia firea apatică, reflexivă, din care a scos totuși o energie apreciabilă.

Despre felul cum a pornit revista *Sburătorul* criticul a dat referințe sumare în *Memorii*, I. Nici ideea, nici titlul nu-i apar-

ţin ; ea fusese pusă la cale de alţi trei scriitori, probabil mai mult în intenţii lucrative ; epoca de după război trezise speranţe asupra puterii de difuziune a scrisului nostru în întreaga românime — dovedită apoi iluzorie ; momentul părea deocamdată prielnic şi scriitorilor, şi editorului ; cum propunătorii nu se înţelegeau între dînşii, editorul se adresă scriitorului nostru, care conducea de cîteva luni *Lectura pentru toţi*. Punct de plecare modest, pur întîmplător, de unde porni o acţiune colectivă de oarecare însemnătate şi o activitate personală neîntreruptă de om ce şi-a găsit după atîtea dibuiri însăşi formula personalităţii sale şi chiar a existenţei sale, atît de comprimată în prima ei fază...

Dacă de la cele dintîi manifestări s-a legat numele lui de noţiunea impresionismului, rămasă şi astăzi fără temei, la fel şi de faza a doua a maturităţii lui s-a legat noţiunea de modernism. El însuşi a arătat însă, în diferite ocazii (*Memorii*, II ; *Istoria literaturii române contemporane*, 1937), că modernismul lui nu este o expresie temperamentală, fiind de structură moldovenească, tradiţională, întru nimic revoluţionară, dominată şi de cultura clasică ; izvorît dintr-o dialectică intelectuală, afirmat mai întîi sub forma sincronismului într-o încercare de a interpreta modul de formaţie a civilizaţiei române, modernismul scriitorului s-a exprimat sub o formă principială şi teoretică ; el este o formulă ideologică, şi poate în aceasta îi stă noblețea — raţiunea înfrîngînd inhibiţiile şi comandamentele sensibilităţii — şi nu o expresie temperamentală, iraţională. Exprima doar o posibilitate, un principiu de evoluţie, de progres, fără exclusivitate şi intoleranţă.

Pentru a proceda metodic, vom despărţi revista *Sburătorul* de scurtă durată de cercul „Sburătorul", care continuă să funcţioneze şi astăzi, după 24 de ani de existenţă.

Primul număr al revistei a apărut la 19 aprilie 1919, în formatul de broşură — al *Sămănătorului* şi al altor reviste de mai tîrziu — tinzînd mai mult spre carte decît spre ziar, şi în condiţiunile inferioare ale tuturor publicaţiilor din primii ani de după război. Programul revistei era de *mezzo camin*, al unor oameni de la „mijlocul cărării vieţii", adică al unor scriitori formaţi, din jurul vîrstei de patruzeci de ani. „Cum nu sîntem nici prea tineri, nici prea bătrîni — indica programul — n-avem nici nesiguranţele începătorilor, nici sfîrşeala bătrînilor maeştri." O revistă, aşadar, de scriitori cu douăzeci de ani de activitate

în spate și fără intenții revoluționare. Din primele numere găsim colaborația Elenei Farago, a d-lui D. Nanu, L. Rebreanu, N. Davidescu, Corneliu Moldovanu, I. Petrovici, Victor Eftimiu, Caton Theodorian, Al. T. Stamatiad, I. C. Vissarion, G. Rotică, V. Demetrius, Al. Cazaban etc., etc., a căror formație data de la *Sămănătorul* ori de la *Convorbiri critice*, sau succesiv de la amîndouă. Cu astfel de colaboratori se putea face o revistă acceptabilă, în media timpului, nu însă și o revistă nouă. Cum nu reapăruse încă *Viața românească*, nici *Convorbirile literare*, nici nu se ivise altă revistă în afară de *Însemnări literare*, cu forțe ieșene, apariția *Sburătorului* era deci binevenită pentru a grupa forțele mature ale scriitorilor bucureșteni, întrerupți în producția lor normală de cei doi ani de război. Din chiar articolul-program se constata totuși că intenția directorului nu era de a face o revistă de scriitori formați, ci de a se adresa tinerilor nu numai în funcția lor naturală de cetitori, ci și în cea mai esențială de scriitori. „Ne gîndim și la cei ce vin, declara programul. Maturitatea noastră se apleacă fratern peste pubertatea generațiilor tinere pentru a le ușura greutățile începutului." Omul fără copilărie, omul care nu s-a putut niciodată apropia de scriitorii mai bătrîni, pe care i-a cunoscut, refuzînd organic orice situație ce i se părea, printr-o susceptibilitate excesivă, dependentă, se apleca acum spre tinerime cu o căldură pe care n-o găsise în debuturile lui. Și ca să nu se creadă că era o simplă vorbă aruncată într-un articol de ocazie, peste trei săptămîni revenea în articolul *Cei ce vin* (3 mai 1919): „Noi sîntem la mijloc, între tineri și bătrîni. Și dacă dintr-un simț de relativitate istorică avem tot respectul pentru înaintași, datorăm în același timp dragoste și încurajare celor ce se ridică în urma noastră. Nu dintr-un vulgar instinct de conservare, ci din amintirea încă proaspătă a propriilor noastre greutăți. Voim să-i ajutăm; pe unii să-i scăpăm; literaturii să-i dăm forțe noi." Și mai departe: „O revistă are datoria să caute elemente tinere. Descoperind un singur talent, și-a îndeplinit datoria cu prisosință. Trebuie să ne uităm și în urmă. Din tumultul celor ce se îngrămădesc la viața literară, trebuie să distingem pe cel ales pentru a-i netezi calea." Și, ca dovadă că nu se menținea numai în sfera generalităților și a declarațiilor platonice, el venea în același număr cu o propunere: „Iată pentru ce vom deschide paginile *Sburătorului* și tinerilor necunoscuți ce-și strîng în palme tîmplele înfierbîntate. La masa rotundă,

cu locuri numărate și hotărîte mai dinainte, vom primi pe rînd, și în această calitate binecuvîntată, și pe oaspeții generației ce se ridică. În fiecare număr al *Sburătorului* vom da cuvîntul unui scriitor cu totul nou sau care nu e încă îndeajuns de prețuit... Deschidem porțile celor ce vin. Și nu simțim o bucurie mică de a ne face, frățește, vestitorii lor. Din lungimea șiragului se vor desprinde poate adevărații lampadofori ai literaturii de mîine, în această goană eternă a generațiilor ce se urmează, trecîndu-și torța luminii pentru țeluri necunoscute."

Tot ce a făcut criticul timp de douăzeci de ani după aceea izvorăște din aceste simple rînduri, neașteptate pentru firea lui. Din ce adîncuri au țîșnit? Poate din stratul cel mai profund al personalității lui refulate, după cum o dovedește persistența în fața tuturor adversităților, în 1919, ca și în 1942.

Copilul care s-a intimidat față de cei mai în vîrstă, tînărul care în debuturile lui literare s-a simțit atît de stînjenit și de rece primit, poate și dintr-un exces de sensibilitate, păstrase pe fundul sufletului amărăciunea propriei lui experiențe — ajuns la maturitate, avînd o revistă proprie, cea dintîi grijă a lui a fost de a se îndrepta spre tineri, spre debutanți, pentru a le ușura drumul, dîndu-le înțelegerea și asistența prietenoasă de care nu s-a bucurat el. „Programul, declara liminar, va ieși din talentul celor ce vor publica la *Sburătorul.*" Înainte de a trece la rezultate, intenția rămîne încă de subliniat. „Încurajarea" tinerilor a intrat, desigur, în programul tuturor revistelor, care își recrutează colaboratorii și cititorii printre dînșii; ea a îmbrățișat chiar aspectul unui mare „patronat" în formația „Junimii". Sînt totuși distincțiuni: „Junimea" în bună parte era o asociație de tineri, care, cu toată situația lor socială prematură — cum permitea epoca — nu depășeau vîrsta de 30 de ani. Maiorescu avea 27 de ani la întemeierea *Convorbirilor*; e drept că la 23 de ani fusese rectorul unei universități cu nu mai mult de 13 profesori... „Junimea" era, așadar, o societate de tineri profesori și intelectuali, care au întemeiat un organ pentru a-și publica propriile lor opere și, în chip mai general, pentru încurajarea literaturii naționale. De tinerii veniți pe urmă nu-i despărțea, în nici un caz, mai mult de zece ani. „Junimea" era mai apoi o tovărășie, o colectivitate, cu scopuri culturale la început, cu scopuri politice mai apoi, de oameni cu mari situații materiale și sociale, care, după ce au exercitat un patronat cu

sacrificii consimțite între dînșii (cazul M. Eminescu, A. D. Xenopol, I. Slavici) și l-au continuat mai pe urmă cu banii statului, dînd burse în străinătate, catedre universitare, funcții politice, prelungit pînă în pragul războiului mondial, și privind nu atît literatura, cît cultura, știința, învățămîntul. Voind a face din poeți profesori universitari, nu însemna a încuraja poezia ; dintre poeții din începuturile „Junimii" ajunși profesori n-a avut nici unul talent (A. D. Xenopol, A. Naum, G. Vîrgolici, Iacob Negruzzi etc.) ; singurul care a rezistat patronatului lui Maiorescu s-a numit M. Eminescu. Acțiunea junimistă, într-un cuvînt, mult mai puternică, era opera unei întregi asociații culturale și politice, cu mari mijloace de ajutorare materială.

În afară de acest patronat de ordin general, nu vom observa nicăieri în *Convorbiri literare* o preferință specială pentru tineretul ce urma să se formeze și să se cultive ; ele erau o revistă de generație, de camarazi, ca și celelalte reviste de mai tîrziu, căutînd să-și impună o ideologie, o situație literară, la care s-au adăugat numai întîmplător elemente tinere, cum e și fatal la o revistă cu pagini multe, cînd maeștrii ostenesc și tinerii se îmbulzesc nerăbdători să se afirme. Poziția istorică a *Sburătorului* e cu totul alta ; el a pornit cu scriitori din aceeași generație, consacrați, pentru că nu putea face altfel : revista avea nevoie de o osatură și de prezentarea unor garanții de seriozitate. Din primul număr semnează deci E. Lovinescu, L. Rebreanu, D. Nanu, Elena Farago, Hortensia Papadat-Bengescu, Caton Theodorian, Victor Eftimiu etc., adică scriitori din cei mai cunoscuți din acea epocă ; dar tot din primul număr se exprimă și intenția de a-și crea alte cadre decît cele cu care se prezentase din oportunitate ; din al treilea număr, prin articolul *Cei ce vin*, se deschide practic revista tinerilor, propunîndu-și să-și selecteze colaboratori noi. Semnalăm atitudinea ca o stare de spirit cu totul deosebită de cea a vechilor reviste ; ea a mai fost repetată apoi de unele publicații prin înființarea de rubrici speciale pentru debutanți. E altceva : deși nu era o revistă de tineri, *Sburătorul* se deschidea cu totul tinerilor. Se încerca o primenire a cadrelor literaturii cu elemente noi sub controlul unui critic, ce le punea la dispoziție nu numai paginile revistei, ci și sprijinul lui moral, de la îndemnul oral pînă la articolul anticipativ și consacrarea în istoria literaturii.

A chema „pe cei ce vin" reprezenta o atitudine cu intenții apreciabile, dar putea fi și un strigăt în pustiu, de care istoria literară n-ar fi avut cum ține seama. Așteptarea n-a fost zadarnică ; talentele chemate au venit. O întîmplare poate, ajutată și de faptul războiului, care împiedecase cîțiva ani ritmul natural al producției literare ; existau deci rezerve ; poate fi și efectul solicitudinii criticului, care știa alege și impune cu perseverență. Cel dintîi „venit" a fost Gh. Brăescu, om mai matur, cu o vocație literară tîrzie, refuzat la alte reviste și edituri și primit la *Sburătorul* dintr-o dată. Procedeul criticului nu era cunoașterea unei singure bucăți a debutantului, ci, dacă era posibil, a întregii lui literaturi manuscrise ; o bucată bună nu e concludentă, ci numai prezența unui talent, chiar și virtual, a unei personalități, de la care se putea aștepta o dezvoltare normală. De îndată ce căpăta convingerea acestei prezențe, nu există mijloace care să-i fi stat în putință, ca să nu le întrebuințeze pentru a impune inerției publice talentul recunoscut. Prima schiță a lui Gh. Brăescu, *Metoda nouă,* a apărut la 22 noiembrie 1919, însoțită de un articol al criticului intitulat *Psihologia profesiei,* în care încheia astfel : „În lagărele nemțești, d. Gh. Brăescu și-a pierdut o mînă ; și-a găsit, în schimb, un talent. În lungile răgazuri ale captivității el a scris o serie de schițe umoristice din viața militară... E cea dintîi încercare izbutită de a ne da o icoană vie și umoristică a acestei vieți. Îi facem deci locul pe care-l merită în revista noastră, în speranța să și-l cucerească și în literatură." După o astfel de introducere, urmă publicarea succesivă, dar masivă a schițelor umoristului (scriitorii în al căror talent credea nu erau niciodată lăsați în drum prin publicări intermitente) și revenea în fruntea *Sburătorului* din 3 aprilie 1920 în ton categoric : „Prin schițele publicate pînă acum, scriitorul și-a precizat o fizionomie și și-a fixat un loc în literatură. E cel mai autentic urmaș al lui Caragiale, și, prin noutatea lumii pe care o zugrăvește, un umorist unic. Viața militară și-a găsit, în sfîrșit, istoricul ironic, după cum mahalaua, mica burghezie, semidoctismul, politicianismul mărunt își găsise un istoric în Caragiale." Abia trecuse anul de la publicarea primei schițe, și criticul reveni în două articole asupra scriitorului, încheind : „Prin observația precisă, incisivă, care surprinde inadaptarea fondului la formă, prin caracterul obiectiv și epic al satirei, prin siguranța și sobrietatea tonului, prin naturaleța neegalată a dialogului, literatura română a cîștigat

în Gh. Brăescu un mare scriitor satiric" (7 mai 1921). Aiurea se mai spunea: „Gh. Brăescu poate fi considerat ca cel mai puternic talent satiric al literaturii române actuale".

Sprijinul efectiv al criticului se întindea apoi, practic, la editarea celor 6-7 volume de la început; la încorporarea articolelor sale în *Critice*, la rotunjirea unui studiu mai mare, tot în acelaşi ton de afirmare categorică, în vol. IV al *Istoriei literaturii române contemporane* şi apoi în *Istoria literaturii române contemporane* din 1937, adică optsprezece ani de la publicarea primelor schiţe în *Sburătorul*, cu singurul regret doar de a nu-l fi putut sprijini tot atît de categoric şi atunci cînd a încercat să depăşească formula schiţei, trecînd la roman şi la teatru, pentru care nu era pregătit.

Mai caracteristică este descoperirea talentului unui tînăr student în matematici, venit cu un caiet de poezii, pe care îl prezintă astfel în pagina întîia a *Sburătorului* din 6 dec. 1919 (adică 9 luni de la chemarea *Către cei ce vin*). „De la cele dintîi versuri, am avut intuiţia unui remarcabil talent poetic. *Sburătorul* îşi face o cinste deschizîndu-şi coloanele acestui nou poet, căruia i-am dat numele de Ion Barbu. Nimănui nu-i va scăpa viziunea genetică, lapidaritatea concepţiei şi-a expresiei, sobrietatea relativă a acestui tînăr, care ne evocă în versuri frumoase şi reci poezia forţelor naturii, a materiei inerte, a prefacerii universale şi a misterelor germinaţiei. Prin viziunea geometrică şi noutatea concepţiei, cît şi prin stăpînirea formei pietroase, literatura română s-a îmbogăţit cu un nou talent tocmai în clipa în care îşi pierdea pe cel mai autorizat reprezentant al generaţiei trecute (era ziua înmormîntării lui Al. Vlahuţă). Este eterna goană a torţei." Urmau imediat cinci poezii dintr-o dată: *Fiinţa, Lava, Munţii, Copacul, Banchizele...* A doua zi după apariţia acestui număr, Ion Barbu era unul din cei mai discutaţi poeţi în cercurile literare bucureştene. Consecutiv se publicară apoi cu acelaşi caracter ostentativ: *Pentru marile Eleusinii, Panteism, Arca, Ţi-am împletit..., Umbra, Dioniziaca* etc., etc. La observaţia ce i se aducea de a fi un poet numai descriptiv, parnasian, criticul interveni după o lună în fruntea *Sburătorului* spre a-l apăra: „Alături de această inspiraţie ascensională, mai găsim şi un panteism frenetic. În *Dioniziaca* şi în *Panteism* nu e numai o emoţie, ci un tumult de emoţii, o aruncare impetuoasă în sînul naturii cuprinse de spasmul germinaţiei indefinite. Poetul care s-a ridicat pînă la sim-

bolul *Copacului* și al *Arcei*, care ne-a dat fiorul inițiatului în așteptarea marilor mistere ale naturii din *Pentru marile Eleusinii*, poetul care a avut grațioasa viziune a *Banchizelor* ce răspîndesc în mările Sudului lumina absorbită din fluviile boreale, poetul care a însuflețit natura printr-o emoție reală puternică nu e un poet descriptiv. Poezia lui nu e o poezie exterioară decît în aparență. Sub «lavă», ca și sub «munți», sub «banchize», ca și sub «copac» este o emoție intelectuală."

Sprijinul criticului l-a urmărit apoi în alte articole, dincolo de existența vremelnică a *Sburătorului*, în volumele de *Critice* (în special în vol. IX, *Poezia nouă*), în *Istoria literaturii române contemporane*, în *Memorii*. Astăzi Ion Barbu este un capitol important al poeziei române...

Două luni după chemarea „celor ce vin", primul care se prezentase fusese un tînăr cu trei mici poezii ; tînărul se numea Camil Petrescu în poeziile : *Melopee, Alchimie, Stanțe*, apărute în *Sburătorul* din 7 iunie 1919 ; cînd, peste un an, se prezintă însă cu un ciclu de poezii de război, refuzate la reviste, *Sburătorul* (13 noiembrie 1920) le publică, după același sistem, masiv *(Marș greu, Versuri pentru ziua de atac, Patrula, Cadavrul* etc., etc.), cu același articol prim al criticului, pentru a proclama „recunoașterea cuvenită talentului incontestabil și rezerva datorită noutății". Criticul avea apoi să revină de mai multe ori, după aceeași lege psihologică a repetiției. „Arta lui, spunea de pildă, în *Sburătorul* de la 25 febr., împinge cunoașterea plastică pînă la o măsură pe care literatura română, probabil, n-a cunoscut-o încă. În mijlocul unei poezii închinate notației, d. Camil Petrescu ne-a dat impresiile cele mai pregnante, de ordin pur vizual, expresiile cele mai tipice pentru a traduce o senzație și, uneori, imaginile cele mai viguroase. Poezia d-lui C. P. este, poate, cea mai plastică din cîte cunoaște literatura română. Această calitate îi fixează locul și originalitatea."

Dragostea, am putea zice pasiunea pentru tineri, culmină apoi prin crearea unui adevărat gen de *Anticipații literare*, pe care îl inaugură în numărul de la 11 martie 1922 cu următoarea introducere : „Cu riscul, dar și cu emoția anticipației, vom schița silueta literară a cîtorva tineri poeți, care, stînd încă pe pragul tutelar al *Sburătorului*, scrutează zarea. Riscul iese din încercarea de a defini un talent tocmai în momentul delicat al for-

maţiei ; emoţia, din priveliştea aripilor ce nu şi-au tras încă linia presimţită :

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui.

Înfruntîndu-le pe amîndouă, încercăm totuşi aceste caracterizări provizorii în clipa dificilă a îngînării zorilor cu noaptea."

Şi pentru a-şi marca definitiv atitudinea faţă de debutanţi, pe care îi solicitase, îi aşteptase, şi acum îi îndruma şi susţinea, doi ani de la apariţia lui, *Sburătorul* îşi închina numărul din 21 ian. 1922 *„Poetului necunoscut"* cu un articol iniţial, din care extragem cîteva rînduri : „De cînd şi-a deschis larg uşile Poetului necunoscut, statistica *Sburătorului* e semnificativă : poetul tînăr şi necunoscut a abundat... Sîntem într-o evidentă epocă de renaştere poetică ; asistăm la efortul tinerelor energii spre înlăturarea formei şi originalitatea imaginii, pregătind în sute de tipare limba în care, trăgînd foloase din tot ce se urzeşte acum, va vorbi cîndva un mare izolat. La începutul acestui an nou, *Sburătorul* închină pentru figura lui plurală şi pentru resurecţia simptomatică a Idealului. Şi, ca să dea o formă tangibilă laurului său, îşi consacră aproape întreg numărul talentelor ce au debutat, s-au format ori s-au fixat în atenţia publică în coloanele sale." Iar cînd, după trei ani, *Sburătorul* îşi anunţa dispariţia o dată cu numărul din 22 dec. 1922, el conchidea astfel : „Scopul *Sburătorului* nu era să publice literatura scriitorilor de talent, ce au stat lîngă noi de la primul pînă la ultimul număr. El era altul : Să descopere talente tinere, să le disciplineze şi să le impună prin insistenţa şi autoritatea sa. Fiindcă ne-am încheiat activitatea, putem afirma categoric : şi l-a ajuns. N-a existat niciodată o revistă română care, cu mijloace atît de puţine, într-un timp atît de restrîns, să fi creat din necunoscut atîtea valori literare pozitive ; unele deplin formate şi recunoscute, altele făgăduind recolta literaturii de mîine..."

Nu se poate un program mai categoric gîndit şi mai ferm realizat, cu primejdia de risc şi de ridicol ; criticul acesta rece, puţin comunicativ, nesociabil a arătat o încredere în forţele tinere, un fel de misticism, de iluminism al tinereţii, îndeplinind o operă de rabdomanţie, căutînd febril cu nuiaua de alun izvoarele surde şi nebănuite de apă din nisipiş şi stîncă — mereu vibratil şi în aşteptarea forţei noi, a talentului necunoscut — pînă la apariţia marelui „Izolat", care să dea o expresie poetică a generaţiei de după război. Omul fără tinereţe şi care

n-a putut şi n-a voit să se apropie de nimeni din generaţia trecută a devenit un critic al tinereţii, un stimulator al ei. Directori care să-şi laude colaboratorii în propria lor revistă s-au mai văzut — şi nu au un rol simpatic din pricina aerului de complicitate interesată ; dar un director de revistă care să caute numai talente necunoscute, de tineri fără trecut, punîndu-le în lumină valoarea, exclusiv, afirmînd că acesta este singurul scop al revistei, nu s-a mai văzut, şi în aceasta îi stă originalitatea.

Din adeziunea lui cu tinerimea frămîntată de a găsi noi forme de expresie iese lunecarea *Sburătorului* spre modernism, cu un rol în mişcarea noastră literară de după război, iar directorul devine teoreticianul lui, situaţie neaşteptată pentru un temperament tradiţionalist de cultură clasică. Nu criticii determină însă literatura prin teoriile lor ; cînd o fac, ea are un caracter artificial, ca, de pildă, literatura poporanistă. Sensibilitatea estetică a unei epoci se creează prin artişti ; datoria criticilor e să nu rămînă înţepeniţi în formele literare vechi, moştenite, învăţate, să se arate receptivi faţă de curente şi îndrăzneli, pe care nu trebuie să le respingă principial, ci să le capteze viabilul lor pentru a-l valorifica. *Sburătorul* n-a fost extremist, avangardist, atacat fiind de toate revistele revoluţionare, de caracter mai mult internaţional ; el a practicat un modernism teoretic, admiţînd numai în principiu toate încercările sincere de căutare, de înnoire, ca fenomene posibile, din care trebuie reţinut numai ceea ce e bun ; timpul selectează de la sine valorile (nimeni nu mai vorbeşte azi de dadaism sau de integralism), dar criticul poate precipita acţiunea timpului prin intervenţia lui sagace, moderatoare, canalizînd energiile creatoare, revoluţionare în făgaşurile disciplinii.

E opera pe care a întreprins-o *Sburătorul*. Ne-am oprit la trei nume, am putea cita mai multe ; osîrdia noastră cronicărească e limitată ; rămîne colecţia revistei pe seama cititorului.

Dar n-am putea încheia capitolul *Sburătorului* fără a aminti de Hortensia Papadat-Bengescu, pe buzele tuturor, întrucît numele ei este legat pînă la identificare cu dînsul. Scriitoarea nu era, e drept, o „debutantă" ; debutul ei se produsese puţin înainte de război la *Viaţa românească*, într-un gen literar în care fusese remarcată, fără ca genul să fie remarcabil în sine ; e vorba de o proză impresionistă, pe baza senzaţiei, izbucnită apoi în lirism frenetic, în senzualism, exclusiv feminină, poetică,

patetică, mai mult poem în proză, cu mult egocentrism și narcisism — așa cum se găsește adunată în volumul *Ape adînci*, și azi pe gustul unei categorii de cititori. Din aceeași epocă venea însă și *Femei între ele*, fragment de analiză psihologică din care se putea vedea adevărata vocație literară a scriitoarei. E unul din cele mai mari merite ale *Sburătorului* de a o fi simțit și de a o fi abătut de la impresionismul liric exclusiv al debutului spre literatura de observație și spre creația epică. Scriitoarea a colaborat în fiecare număr al *Sburătorului*, de unde se poate vedea evoluția ei treptată spre obiectivism ; în chipul acesta a izbutit să ne dea ultimele volume ale ciclului ei de romane *(Concert din muzică de Bach, Drum ascuns, Rădăcini)*, deplin sterilizate de lirismul inițial. Paralel cu această evoluție provocată, susținută, criticul s-a sforțat pentru a o impune atenției criticii și publicului prin zeci de articole și studii, de care paginile *Sburătorului* și volumele lui sînt pline. Literatura sa n-a ajuns încă în straturile adînci ale publicului cititor numai din pricina calității ei intelectuale ; în conștiința tuturor criticilor cu răspundere Hortensia Papadat-Bengescu e creatoarea romanului românesc de analiză psihologică și una din cele două sau trei mari personalități ce domină întreaga literatură română de astăzi. Dacă din neantul uitării mai poate scăpa ceva, criticul are convingerea că va supraviețui numele ilustru al tovarășei vieții lui spirituale de aproape un sfert de veac.

*

După trei ani, în martie 1926, *Sburătorul* reapăru, lunar, în format mare. Modernismul mai mult empiric al vechiului *Sburător*, ținînd pas cu literatura, devine teoretic ; nu mai impune scriitori, ci apără curente în ton doctrinar : „Prin același instinct de conservare, se declară din primul articol, și arta se reproduce în exemplare seculare ; tradiționalismul dă o formulă teoretică unei infirmități aparente a materiei. Departe de a se reproduce, orice individualitate reprezintă principiul activ al descătușării de tirania multiplicării în serie : ea nu se valorifică decît pe măsura diferențierii." Numai după ton se poate vedea că criticul publicase *Istoria civilizației române moderne* și proceda după principii ; nega existența unui concept imutabil estetic. „Produs al unei sensibilități diferențiate la început și apoi generalizate, noțiunea estetică este mobilă și deci în continuă

prefacere." Sau: „A fi dintr-o generație nouă înseamnă a fi contemporan cu tine însuți, a fi exponentul aspirațiilor estetice ale momentului istoric și a le realiza printr-un maximum de expresie în opere caduce, dacă le privim sub raportul adevăratelor corespondențe sufletești în continuă mișcare, dar caracteristice, dacă le privim istoricește la lumina principiului evolutiv al conceptului estetic". Criticul își stabilea, astfel, pîrghiile, pe care avea să-și construiască cele cinci volume ale *Istoriei literaturii române contemporane*. „Cum însă talentele nu se provoacă, le vom primi în marginile producerii lor naturale", mai declară el; și în acest an al existenței sale *Sburătorul* nu avu a prezenta decît un singur poet nou smuls din neant, pe Simion Stolnicu, și o scriitoare, cu debut în teatru, dar care se afirmă acum întîia oară în proză, Ticu Archip.

În forma nouă, *Sburătorul* nu mai e revista „celor ce vin", ci a celor ce au venit și au obținut un loc în literatură, adică Hortensia Papadat-Bengescu, I. Barbu, G. Brăescu, Camil Baltazar; e mai mult de critică decît de literatură. Niciodată poate într-o revistă atît de mică nu s-au adunat mai multe pene critice, care constituie critica estetică de azi; în domeniul speculației ideologice, T. Vianu debutase în fiecare număr, încă din prima fază a *Sburătorului*, de pe cînd era de tot tînăr; se adaugă acum debuturile în critică ale lui Vladimir Streinu și G. Călinescu, care, ca și T. Vianu și Perpessicius, își alternează activitatea critică cu cea poetică, formă de simbioză existentă și azi în producția lor; în același caz e și Anton Holban, atît de personal în roman; și, îndeosebi, deși debutînd mai înainte, se afirmă masiv și cu autoritate Pompiliu Constantinescu, singurul critic care n-a făcut și literatură. O revistă a cărei echipă critică era formată din E. Lovinescu, T. Vianu, G. Călinescu, F. Aderca, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Anton Holban se poate spune că a fost reprezentativă. *Sburătorul* își încheia definitiv existența în iunie 1927 cu următoarele rînduri finale: „Etnicul poate fi un determinant estetic în sensul limitării virtualităților estetice ale unei rase la anumite forme sau moduri de expresie, dar nu se confundă cu însuși esteticul și, prin urmare, în nici un caz, nu poate fi considerat ca un principiu de valorificare. Esteticul este o categorie specială a sensibilității omenești, ce se dezvoltă în cadre și în material etnic,

dar se conduce după legi proprii ; prezența mai evidentă a etnicului într-o operă de artă nu afirmă nimic asupra valorii ei, ci o determină cel mult sub raportul psihologiei rasei și o încadrează într-un stil național. Crearea stilului național este termenul ultim, de altfel mereu evoluabil, spre care se îndreaptă orice artă realizată în mod fatal în material sufletesc etnic, fără a-și preciza prin aceasta și gradul de valoare estetică." Iată formula sub care se poate rezuma global acțiunea *Sburătorului* : ea e din moștenirea însăși a „Esteticii" ; a fost principiul întregii activități a lui Maiorescu, pe care critica noastră estetică de astăzi își stabilește poziția, unica posibilă, chiar sub reticențele impuse de condițiile neprielnice și variabile ale vremilor.

Sburătorul n-a însemnat numai o revistă, ci și un cerc literar, sau, cum se spune, un cenaclu, care e o realitate literară de douăzeci și trei de ani. Desprins de orice alte preocupări sociale, de carieră, de relații, efemerida va înregistra poate că s-a găsit un om cu o pasiune literară atît de absorbantă și dezinteresată, încît, în afară de propria lui operă, să-și consacre toate după-amiezile fără excepție timp de un sfert de veac literaturii altora, a oricui ar fi intrat cu un sul de hîrtie în biroul lui. Și această expropriere a pornit din aceeași credință mistică în tinerime, în așteptarea necunoscutului, a marelui „Izolat", pe care îl chema încă din april 1919 ; „izolații" vin rar, dar din „întîlnirile" cu atîția începători ciudați s-au populat volumele lui de memorialistică ; timpul n-a fost cu desăvîrșire pierdut. Nu din excesivul sentiment al importanței lor cosmice, ci din convingerea că astfel de mișcări colective sînt destul de rare în evoluția culturii noastre, el a crezut că mișcarea sburătoristă merită să fie fixată nu numai sub forma doctrinară, ci și sub cea vie a conviețuirii, cu multiplele ei incidente ce explică oamenii, dar luminează și momentul literar. Ca și revista de la care a pornit, activitatea cercului s-a desfășurat și se desfășoară și azi într-un singur plan, al esteticului, pentru a-l deosebi de tendințele etice și sociale azi dominante, și al *modernismului,* în sensul diferențierii, cum s-a precizat mai sus. E o tendință generală, care știe să se adapteze însă tuturor genu-

rilor literare — și prețuirea egală a literaturii Hortensiei Papadat-Bengescu și I. Barbu alături de cea a lui Brăescu e o dovadă. Nota caracteristică a cercului e *individualismul* și respectul *individualității*; nu e vorba de o competență fără greș, dar prezența, la lecturile duminicale, a unui număr de oameni cu preocupare exclusiv literară determină o atmosferă care situează aproape de la sine; bătrîni sau tineri, scriitorii debutează și se verifică în fiecare duminică, într-o atmosferă de sinceritate care nu e prielnică decît caracterelor tari; sînt, așadar, firești, și scurte apariții de elemente tinere ce încearcă fără a insista sau de temperamente slabe ce-și caută prin încadrare o valorificare disproporționată. Nu e nimic de făcut decît să se lase să se desăvîrșească însuși procesul de integrare și de dezintegrare: o atmosferă literară reprezintă un climat cu inegale efecte individuale — climatul convietuirii literare a cercului *Sburătorului* fiind dezinteresarea, respectul individualității — și mai ales grija selectării valorilor tinere, care ar constitui o nouă generație de scriitori ieșiți din străduniile lui. Fără să aibă un organ al său, din acest cămin devenit al lor mulți tineri și-au încercat aripile, au zburat, și acum unii dintre dînșii planează în echilibru sigur, sub privirea atentă a criticului, care le-a dat tot ce le-a putut da în intimitate și apoi în publicistică, adică îndemnul și răspunderea morală [...]. Apoi, cu același gust al riscului și anticipației de acum douăzeci de ani se poate urmări (deși aproape nu mai face critică militantă) aceeași solicitudine pasională pentru scriitorii nefixați încă în opinia publică sau la primul volum. [...]

În această epocă de douăzeci și trei de ani de după război opera scriitorului se organizează în cicluri mari. Apar *Criticele* în zece volume, din care șapte în ediție definitivă; *Istoria civilizației române moderne*, în 3 volume; *Istoria literaturii române contemporane*, în 6 volume (cu lipsa vol. al V-lea, *Evoluția poeziei dramatice*); *Istoria literaturii române contemporane*, prescurtată într-un volum mergînd pînă la 1937; cele patru volume de *Memorii*; traducerea lui Tacit, a lui Horațiu, a *Odiseei* și a *Eneidei*; studiul asupra lui T. Maiorescu în două to-

muri ; în epică, cele cinci romane ale ciclului lui *Bizu* și cele două ale ciclului eminescian...

Dreptul acordat ori numai luat de a scotoci în viața scriitorului ne dă libertate de a ne rezuma într-o schiță de portret moral. Ceea ce a făcut el singur în *Bizu* pentru propria-i copilărie vom face și noi pentru epoca de mai tîrziu, a tinereții și a maturității ; libertatea lui ne-o îngăduie pe a noastră. Puținul ce vom spune se va mulțumi, de altfel, să strîngă la un loc tot ce am mai spus împrăștiat, rădăcina psihologiei bărbatului e, negreșit, în psihologia copilului. Din incapacitatea expansiunii cordiale, a dăruirii de sine, n-a trezit, probabil, simpatia noilor săi camarazi literari chiar de la început, adică la vîrsta tovărășiilor entuziaste ce leagă pe viață. Rușinată însă de a se arăta sub forma ei adevărată, tinerețea lui a continuat, ca și în copilărie, să ia masca prezumției, a orgoliului și chiar a disprețului. Nu s-a amestecat în nici o „întreprindere" tinerească ; nu și-a însușit nici una din apucăturile boemei, în sînul căreia a trăit totuși cîțiva ani.

Cu o scrupuloasă rînduială a vieții, nefolosind expediente, copil crescut între doi părinți veșnic aplecați în registrele gospodăriei lor, deși, lipsit de viziunea unui viitor mai depărtat, fără instinctul agonisirii, dar și incapabil de a trăi sub amenințarea zilei de mîine, și-a „acoperit" lucrul său, pentru a ne exprima în limba cronicarului. Nerecurgînd niciodată la ajutorul altuia sau al statului, plătindu-și șvarțul și uneori pe cel al altora, de la prima apariție în cafeneaua bucureșteană, a fost proclamat „bogat". „Bogăția" lui constă, în realitate, în socoteală, în cumpătare și în limitarea trebuințelor la strictul necesar, fără risipă, și nu în capitaluri acumulate sau moștenite. Actul cererii i s-a părut întotdeauna că include pe cel al umilinții ; sărăcia a considerat-o ca o mare nenorocire, dar de belșug s-a lipsit voios. A avea însă o meserie certă, o viață adăpostită, a practica atitudini dezinteresate, constituie o eleganță socială prejudiciabilă „carierei" literare, în care talentul e evaluat numai prin echivalența lui materială reclamată cu energie ; faptul de a nu cere e sinonim cu a nu merita.

Nefiind lipsită de aparențele prezumției, timiditatea i-a fost luată, după cum am mai spus, de mulți ca atare. Din adaptarea meritului la răsplată iese echilibrul sufletesc al fiecăruia dintre

noi ; din inadaptare se produce nevoia unei reacțiuni, a unei intempestive afirmări a personalității comprimate. Iată cercul vicios al acestei psihologii ; e ușor să-i spui cui a intrat în jocul lui fatal : „ești un orgolios". Răspunsul e : „cum să se restabilească altfel echilibrul inegalității dintre merit și recunoaștere ? Nedreptății nu i se poate replica decît prin afirmarea categorică a meritului tăgăduit sau ignorat." Atitudinea e explicabilă, dar adulterează puritatea timbrului sufletesc, constituind, oricum, o slăbiciune și expunînd ironiei o latură dezarmată a personalității. La vîrsta înțelepciunii, criticul își mai dezvăluie încă aceste dezarmonii ; voința nu izbutește să frîneze întotdeauna jocul forțelor sufletești. Totul în planul vieții sociale, fără să treacă și în planul activității intelectuale. Calitatea însăși a orgoliului și a conștiinței de sine l-a împiedecat de la început de la lunecarea în nemulțumire și invidie, ridicîndu-l deasupra obiectului, într-un sentiment de egalitate și chiar de superioritate, și îngăduindu-i să judece operele și oamenii dincolo de raporturi personale. În stabilirea elementului generator al psihologiei lui, am pomenit de sentimentul iremediabil al zădărniciei universale, determinant în toate acțiunile vieții, afară de una. Necrezînd în nici o realitate și neputîndu-se identifica cu ceea ce nu i se pare că există cu adevărat, a continuat să nu se acomodeze nici unei forme de satisfacție, ceea ce nu-l împiedică de a fi lucid cu melancolii față de distribuția nedreaptă a valorilor sociale. Funigei crepusculari repede destrămați la ciocnirea lor de zidul implacabil al nimicniciei universale. Dintr-o astfel de psihologie sporită prin vîrstă și meditație, ce ar fi trebuit să-l ducă la o negație sterilă, nu s-a recules, după cum am mai spus, decît prin pasiunea literară ce l-a legat de o „realitate" și i-a dat un scop. Nici arta nu supraviețuiește neantului ; ea este o ficțiune care, însă, — prin ce miracol ? prin ce vocație ? — i-a constituit, cel puțin în momentul concepției și al realizării, un interes unic, trezindu-i o emoție proaspătă, în limita, de altfel, a momentului și a nesfîrșitei trude a perfecției formale, demonul lui interior. Cartea se integrează, desigur, în conștiința personalității pururi trează pentru a împiedica năvala amărăciunilor, fără a-l putea scuti totuși de la micile și marile vanități și tristeți ale meseriei. Senzația „succesului" n-o percepe însă decît pe aria relațiilor sale, adică redusă la manifestări imediate, capabile de a-i întreține starea euforică de care are

nevoie, în nici o legătură cu sentimentul „gloriei" postume, al încadrării în istoria literară, iremediabil absent.

Ne rămîne acum să precizăm în cîteva cuvinte traiectoria și destinul activității criticului. Biografia și bibliografia se sprijină, în genere, pe fapte certe, cu caracter statistic ; o judecată de valoare asupra unei opere se învăluie însă în incertitudini ; i se poate totuși indica felul înregistrării de contemporani. Prin caracterul ei militant, orice activitate critică este expusă la vicisitudini în nici o legătură cu valoarea ei obiectivă ; prin circumstanțe exterioare, streine, întîmplătoare, timpurile și oamenii o comprimă sau o dilată. Cariera celui mai de seamă critic român, a lui T. Maiorescu, n-a scăpat nici ea destinului obștesc.

Unii susțin că bătrînii ar trebui scuturați din pomi, cum fac triburile de sălbatici cu bătrînii lor, priviți ca simple guri inutile comunității ; alții cred, dimpotrivă, că o țară fără bătrîni nu poate dura, așa că, dacă nu-i are, ar trebui să-i împrumute sau să-i cumpere de aiurea. În realitate, vîrsta nu constituie argumentul definitiv al necesității sociale a existenței cuiva. Oamenii sînt indispensabili sau nu prin valoarea lor individuală. Sînt bătrîni care ar merita să fie scuturați din pomi din pricina încăpățînării cu care se pun de-a curmezișul evoluției firești a civilizației poporului lor, după cum sînt și bătrîni care ajută printr-o experiență acumulată la grăbirea acestui proces. În dialectica culturii române Titu Maiorescu a fost din aceștia din urmă.

În atîtea incertitudini e poate singura certitudine ce ne întreține truda și ne alină durerea. [...]

Apariția lui Maiorescu poate fi considerată ca providențială pentru destinele literaturii române, și deși și-a tras izvoarele dintr-o înaltă cultură occidentală, încadrarea ei la datele noastre sufletești merită să fie privită ca miraculoasă. Poziția lui spirituală nu numai că a anticipat asupra epocii, intrînd în conflict cu toate misticismele firești de altfel unui popor tînăr minat de febra creșterii, dar poate fi considerată și azi ca o poziție anticipată asupra mentalității obștești a generației tinere zguduite de noi convulsiuni mistice. [...]

Zguduirile seismice la care a fost supusă țara noastră — ca de altfel și celelalte — au avut însă din nou repercuțiuni adînci

asupra situației noastre literare și, aș putea zice, chiar spirituale, întunecînd adevărurile pe care le credeam definitive, stabilite atît de lapidar acum șaptezeci de ani de mintea luminoasă a lui T. Maiorescu. [...]

Pentru a reveni la scriitorul nostru, acțiunea lui critică din *Epoca* și din *Pași pe nisip* (1906) poate fi asemănată cu deschiderea unei umbrele japoneze împotriva furtunii ; reprezintă totuși o luare de poziție menținută apoi pînă azi. Critica și persoana lui au avut, așadar, de înfruntat uraganul pasional al lui N. Iorga, sub toate formele, cu excepția distrugerii fizice, timp de treizeci și cinci de ani, cu eficacitate la început, cu o totală ineficiență în cei douăzeci de ani de la mijloc, și cu o sporită recrudescență, o dată cu schimbarea climatului spiritual, la urmă. În afară de dușmănia masivă a lui N. Iorga și cea subdivizionară a pulberii publicistice sămănătoriste, criticul s-a lovit și de ostilitatea legitimă a *Vieții românești*, bolid desprins din vechea mișcare socialistă, după cum s-a mai lovit și de vrăjmășia *Vieții noi* a lui O. Densusianu, de al cărui modernism s-ar fi simțit mai aproape dacă n-ar fi fost în realitate un academism universitar fără forțe reale. Pînă la război activitatea criticului s-a desfășurat, așadar, în ostilitatea celor trei curente ce stăpîneau opinia publică, dar adevăratul lui dușman era propriul său diletantism, lipsa de fermitate în atitudine, totuși precisă, cultivînd mai mult un estetism eclectic. De la război, situația s-a schimbat cu totul : critica lui, după cum am mai spus, s-a maturizat, s-a organizat într-un anumit sistem ideologic, stilul a căpătat fermitate și convingere, luînd un ton autoritar ; prezența unei reviste sporadice și a unui cenaclu literar în plină activitate și astăzi i-au mărit și ele raza de influență ; a fost un critic citit și urmat ; pentru a da un singur amănunt statistic revelator, vom aminti că, deși fără caracter didactic (la noi adevărata difuziune a cărții se face prin școală), *Criticele* lui s-au desfăcut în peste o sută de mii de exemplare, adică în mai mult decît volumele tuturor criticilor la un loc de la început pînă azi. [...]

La șaizeci de ani scriitorul nostru se simte încă prada a două emoții : cea a paginii albe de hîrtie, care trebuie să fie acoperită cu slove, și cea a bătăii în ușă, ce-i va aduce în casă pe marele „Izolat" atît de mult așteptat. Timpul fișie. Viața

trece... Marele Izolat n-a venit încă și poate nu va veni niciodată... dar și așteptarea le dă dreptul celor două mîini de a se încrucișa, cînd le va sosi timpul, creștinește pe piept pentru că s-au trudit pentru alții din credință într-un ideal. Drept aceea, trimite-i, Doamne, pe multașteptatul Crainic izbăvitor, care dezleagă pe om de cazna lui, și sloboade-l pe robul tău E. Lovinescu. Amin.

1942

ANONYMUS NOTARIUS

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOGRAFIE*

I. CRITICĂ, MONOGRAFII, ISTORIE LITERARĂ, ESEURI, MEMORIALISTICĂ, ARTICOLE

1. *Studii critice*

1. *Paşi pe nisip,* I, Ed. Librăria Naţională, 1906 (tipărit la Fălticeni).

2. *Paşi pe nisip,* II, Ed. Librăria Naţională, 1906. Cuprinde articole critice, cele mai multe publicate în foiletonul *Epocii.* Volumele nu s-au republicat. Părţi au servit totuşi la *Istoria mişcării „Sămănătorului"* (*Critice,* vol. I, ed. definitivă), Ancora, 1925.

3. *J. J. Weiss et son oeuvre littéraire,* avec une préface par Emile Faguet ; Ed. H. Champion, Paris, 1909.

4. *Les voyageurs français en Grèce au XIX-e siècle,* avec une préface par Gustave Fougères de l'Institut, Ed. H. Champion, Paris, 1909.

5. *Critice,* I, Socec, 1909 (cu articole apărute în *Convorbiri critice*) ; ed. II, Alcalay, 1920 ; materialul nu e identic cu cel al ed. I, articolele sînt scrise din nou ; ed. III. Ediţia definitivă apărută sub titlul *Istoria mişcării „Sămănătorului",* Ancora, 1925, conţine o nouă grupare în jurul sămănătorismului de articole risipite în diverse volume, scrise din nou şi cu adaosuri inedite.

* Întocmită de E. Lovinescu şi reprodusă în volumul omagial editat de *Vremea* în 1942. Completată de noi cu lucrările apărute după 1942.

6. *Critice*, II, Buc., Socec, 1910, cu articole apărute tot în *Conv. critice* şi unul *(Contesa de Noailles)* în *Viaţa rom.*; ed. II, Alcalay, 1920, cu material nou, parte schimbat şi cel rămas scris din nou; ed. III, ediţia definitivă apărută sub titlul *Metoda impresionistă*, Ancora, 1926; aproape tot materialul e schimbat faţă de celelalte ediţii şi e grupat ca o ilustrare a metodei impresioniste. Jumătate din volum, sub titlul *Pe drumurile Eladei*, grupează un studiu asupra călătorilor francezi în Grecia, cu amintiri de călătorie personală, cu fantezii literare. Întreg volumul e scris din nou şi conţine şi inedite.

7. *Critice*, III, Ed. Flacăra, 1915, cu articole publicate mai ales în *Flacăra, Convorbiri literare, Noua revistă română*; ed. II, Alcalay, 1920; materialul nu e identic cu cel din ed .I; ed. III, definitivă, cu titlul *Critica impresionistă*, Ancora, 1927 (de fapt, 1928); dispoziţia e cu totul alta, studiile sînt luate mai mult din domeniul literaturii dramatice; cu adaosuri de „glosse", de fantezii, disociaţii, mici eseuri; ba şi reproducerea unei piese într-un act a autorului: *Cine era?* În comparaţie cu *Patrie!* a lui Victorien Sardou.

8. *Critice*, IV, Ed. I. Steinberg, 1916. Volumul cu material de studii mai mari adunate mai ales din *Flacăra* are două părţi: *Revizuiri literare* şi *Revizuiri morale*, ed. II, Alcalay, 1920, conţine şi articole noi (*Al. Ulahuţă, I. Al. Brătescu-Voineşti, N. Iorga* etc.) din *Sburătorul* şi e scris din nou; ediţia III, definitivă, Ancora, 1928, e grupată tot pe „metoda impresionistă", dar materialul schimbat, cele mai adese nou, luat din *Sburătorul* cu note din literaturi streine: latine *(Tabloul Romei imperiale după Tacit, Horaţiu)*, italiene *(Benvenuto Cellini, Matilde Serao, Antonio Fogazzaro)*, spaniole *(Don Quijote)* şi mai ales franceze *(Emile Faguet, J. J. Weiss* şi cu mai multe impresii pariziene din timpul războiului luate din *Pagini de război)* etc.

9. *Critice*, V. Ed. I. Alcalay, 1921, cu studii, articole, mai ales din *Sburătorul*, dar şi din *Flacăra* şi *Conv. lit.* Aici apar şi vreo zece figurine; ed. II, definitivă, Ancora, 1928; materialul grupat tot pe „metoda impresionistă" — mai

tot consacrat „figurinei" sintetice. E deci volumul de *Figurine* adunate din *Sburătorul*; cu felurite anexe și note.

10. *Critice*, VI, Ancora, 1921, culegere de articole, figurine și anticipații literare — din *Sburătorul*; ed. II, definitivă, Ancora, 1928, în care se adună vechile revizuiri literare și morale (*T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, Al. Ulahuță, Duiliu Zamfirescu, Poezia populară* etc.).

11. *Critice*, VII, Ancora, 1922 (articole din *Sburătorul: I. Minulescu, Lucian Blaga, Hortensia Papadat-Bengescu, Psihologia feminină în literatura dramatică, Figurine, Anticipații* etc.); ed. II, definitivă, Ancora, 1929. Sub titlul de *Literatura nouă*, studii mai mari: *L. Rebreanu, G. Brăescu* etc.

12. *Critice*, VIII, Ancora, 1923, cu articole din *Sburătorul*.

13. *Critice*, IX, Ancora, 1923. Sub titlul *Poezia nouă* conține un studiu asupra tuturor manifestărilor poeziei noastre din urmă.

14. *Critice*, X, Ed. Ancora, 1929, adunarea prefețelor din fruntea volumelor publicate în Biblioteca clasicilor români (*Creangă, V. Alecsandri, N. Filimon, P. Ispirescu, I. L. Caragiale, C. Negruzzi, Al. Odobescu* etc.).

15. *Critica și istoria literară*, lecție de deschidere a cursului de literatură română la Universitatea din București, publicată în *Conv. lit.* Extrasă în broșură, 1910.

16. *Epiloguri literare*, Ed. Al. Stănculescu, 1920. Articolele, mai toate, au fost apoi încorporate în volumele de *Critice*.

17. *Antologie critică*, Ed. Casei școalelor, 1921.

18. *Figuri ardelene* (Bibl. „Semănătorul", nr. 124—126), Arad, 1926. Toate articolele se află și în *Critice*.

19. *P. P. Carp, critic literar și literat*, Bibl. pentru toți, 1942.

20. *Antologia ideologiei junimiste*, Casa școalelor, 1943.

21. *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, Casa școalelor, 1943.

22. *T. Maiorescu și contemporanii lui*, I (V. Alecsandri, M. Eminescu, A. D. Xenopol), Casa școalelor, 1943; II (Gh. Panu, Iacob C. Negruzzi), Casa școalelor, 1944.

2. *Monografii literare*

1. *Grigore Alexandrescu, viața și opera lui,* Ed. Minerva, 1920 ; ed. II, Cartea românească, 1925 ; ed. III, *Grigore Alexandrescu, viața și opera lui* și corespondența lui cu Ion Ghica, Ed. Casa școalelor, 1928. Scrisorile adaose au fost în parte publicate tot de autor în *Conv. lit.*, 1911, v. 45, p. 743, 878, 1100, 1913 ; v. 47, p. 180, 251 ; în parte de G. Bogdan-Duică în *Viața românească,* 1906 (trim. III, p. 12 și 186), acestea din urmă fiind fragmentare.
2. *Costache Negruzzi, viața și opera lui,* Ed. Minerva, 1913 ; ed. II, Cartea românească, 1924 (comprimată ca text) ; ed. III, Casa școalelor, 1940. Refăcută și pusă în curent cu cercetările noi.
3. *Gheorghe Asachi, viața și opera lui,* Ed. Cartea românească, 1921 ; ed. II, Casa școalelor, 1927.
4. *T. Maiorescu:*

   vol. I, 1840—1876.

   vol. II, 1876—1917.

   Ed. Fundațiilor regale, 1940.
5. *Material de istorie literară neadunat în volum:*

   a) *Scrisori inedite ale lui C. Negruzzi,* în *Conv. lit.,* 1913, v. 47, p. 64.

   b) *Scrisorile lui Ion Ghica din Samos,* în *Conv. lit.,* 1912, v. 46, p. 48, 164.

   c) *Un poem inedit al lui C. Negruzzi,* în *Conv. lit.,* 1911, v. 45, p. 623. E vorba de poemul *Memnon.*

   d) *Câteva poezii inedite ale lui C. Negruzzi,* în *Conv. lit.,* 1911, v. 45, p. 24.

3. *Istoria civilizației române moderne*

1. *Forțele revoluționare,* Ed. Ancora, 1924.
2. *Forțele reacționare,* Ed. Ancora, 1925.
3. *Legile formației civilizației române moderne,* Ed. Ancora, 1925.

4. *Istoria literaturii române contemporane*

1. *Evoluția ideologiei literare*, Ed. Ancora, 1926.
2. *Evoluția criticii literare*, Ed. Ancora, 1926.
3. *Evoluția poeziei lirice*, Ed. Ancora, 1927.
4. *Evoluția poeziei epice*, Ed. Ancora, 1928.
5. *Mutația valorilor estetice*, Concluzii, Ed. Ancora, 1929.
6. *Istoria literaturii române contemporane* (1900—1937), ilustrată, Ed. Socec, 1937.

5. *Memorialistică*

1. *Memorii*, I, 1910—1916, Ed. Cugetarea, 1930.
2. *Memorii*, II, 1916—1930, Ed. Scrisul românesc, 1932.
3. *Memorii*, III *(Portrete și scene din viața literară)*, Ed. Adevărul, 1937.
4. *Aquaforte* (*Memorii*, IV), Ed. Contemporană, 1941.

6. *Articole*

1. *Pagini de război*, Buc., Alcalay, 1916 — apărută însă după război, 1918.
2. *În cumpăna vremii*, Buc., Socec, 1919. Amîndouă conțin și multe articole publicate în *Naționalul*, *Flacăra*, *Lectura pentru toți* — asupra unor scriitori în legătură cu războiul.

7. *Reviste*

A condus:

1. *Lectura pentru toți*, magazin ilustrat lunar, dec. 1918—ian. 1920. Au apărut în tot 13 numere.
2. *Sburătorul*, revistă literară, artistică și culturală.
   Vol. I (anul I de la 19 aprilie 1919—11 oct. 1919).
   Vol. II (anul I de la 18 oct. 1919—9 mai 1920).
   Vol. III (anul II de la 15 mai 1920—6 noiemb. 1920).

Vol. IV (anul II de la 13 noiembr. 1920—7 mai 1921).
Vol. V, sub titlul de *Sburătorul literar* (17 sept. 1921—11 martie 1922).
Vol. VI (18 martie 1922—22 dec. 1922).
Vol. VII, serie nouă, anul IV (martie 1926—aprilie 1927).

8. *Ediții de clasici români*

Biblioteca clasicilor români. Ed. Ancora, 1928—29

1. C. Negruzzi, *Nuvele istorice,* cu o introducere de Vasile Alecsandri; cu o biografie și analize de E. Lovinescu.
2. Ion Creangă, *Amintiri din copilărie,* vol. I, cu un studiu biografic și bibliografic de E. L.
3. Ion Creangă, *Povești.*
4. Ion Creangă, *Amintiri, povestiri, anecdote, articole diverse, versuri,* cu un studiu de E. L.
5. Vasile Alecsandri, *Fîntîna Blanduziei,* cu un studiu asupra piesei, cu un studiu asupra lui Horațiu, note și analize de E. L.
6. Vasile Alecsandri, *Despot-vodă,* cu analize de E. L.
7. Vasile Alecsandri, *Ovidiu,* cu note și analize de E. L.
8. M. Eminescu, *Povestiri,* cu analize, comentarii și material informativ de E. L.
9. M. Eminescu, *Poezii,* idem.
10. Al. Odobescu, *Doamna Chiajna* și *Mihnea cel rău,* cu studiu și analize de E. L.
11. N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi,* cu un studiu de E. L.
12. I. L. Caragiale, *Momente,* vol. I, cu un studiu de E. L.
13. I. L. Caragiale, *Momente,* vol. II, cu un studiu de E. L.
14. P. Ispirescu, *Legende sau Basmele românilor,* vol. I.
15. P. Ispirescu, *Legende sau Basmele românilor,* vol. II.
16. P. Ispirescu, *Legende sau Basmele românilor,* vol. III.
17. I. L. Caragiale, *Nuvele, povestiri și povești.*
18. I. L. Caragiale, *Schițe, amintiri, studii, cronice.*
19. Th. Șerbănescu, *Strofe alese,* Casa școalelor, 1927.

1. *De peste prag*, dramă în 3 acte. Ploești, 1906.
2. *Nuvele florentine*, Socec, 1906.
3. *Crinul*, 1912 (Bibl. „Lumina"). Refacerea nuvelelor florentine.
4. *Cine era?*, comedie într-un act, Iași, 1913 (publicată întîi în *Luceafărul*, IX, 1910; republicată în *Critice*, II, ed. def.)
5. *Scenete și fantezii*, Ed. Flacăra, 1911.
6. *Aripa morții*, roman, Ed. Flacăra, 1913.
7. *Comedia dragostei*, roman, Ed. Alcalay.
8. *Lulu*, roman, Ed. Elcalay, 1920.
9. *Viață dublă* (roman), o versiune nouă din contopirea celor două epizoade: *Comedia dragostei* și *Lulu*, Ed. Ancora, 1929, și republicată în Bibl. pentru toți.

Ciclul lui *Bizu:*

10. a) *Bizu*, roman, Ed. Națională-Ciornei, 1932.
11. b) *Firu-n patru*, Ed. Națională-Ciornei, 1932.
12. c) *Diana*, Ed. Socec, 1936.
13. d) *Mili*, roman, Ed. Adevărul, 1936.
14. e) *Acord final*, roman, publicat în *Revista Fundațiilor*, neadunat în volum.

Ciclul lui Eminescu

15. a) *Mite*, roman, Ed. Adevărul, 1934; *idem*, ediția II; *idem*, ediția III.
16. b) *Bălăuca*, roman, Ed. Adevărul, 1935; *idem*, ediția II.

III. FILOLOGIE, TRADUCERI DIN CLASICI, TEXTE DIN CLASICII LATINI, CĂRȚI DIDACTICE, DIVERSE

1. *Lucrări de filologie latină*

1. *O chestie de sintaxă latină*, 1904.
2. *Pronunțarea latină în epoca clasică*, 1904.

2. *Traduceri din literaturile clasice*

1. Homer, *Batracomiomahia,* traducere din greceşte în hexametri. Se află cuprinsă în *Critice,* I, ed. def.
   C. Tacit, *Analele,* traducere, Ed. Casa şcoalelor.
2. Vol. I, Cărţile 1—6, ed. I, 1916 ; ed. II, 1922 ; ed. III, 1925.
3. Vol. II, Cărţile 11—16, ed. I, 1916 ; ed. II, 1922 ; ed. III, 1925.
4. Tacit, *Anale* (bucăţi alese), Bibl. „Semănătorul", Arad.
5. Horaţiu, vol. I, *Odele şi Epodele,* Ed. Casa Şcoalelor, 1923, Ed. Ancora, 1928.
6. Horaţiu, vol. II, *Satire şi scrisori,* Ed. Casa şc., 1923, Ed. Ancora, 1928.
7. Homer, *Odiseea* (trad. în proză). Ed. Fundaţiilor regale, ed. I, 1935 ; ed. II, 1937.
8. Virgiliu, *Eneida* (trad. în proză). Ed. Fundaţiilor regale, 1933.

3. *Texte latine didactice*

1. *Taciti Annalium Libri,* I—VI, vol. I, Ed. Casa şcoalelor, ed. I, 1918 ; ed. II, 1923.
2. *Taciti Annalium Libri,* XI—XVI, Ed. Casa şcoalelor, ed. I, 1918, ed. II, 1923.
3. Horaţiu, *Ode şi epode,* text latin cu adnotaţii, Ed. Casa şcoalelor, 1923.
4. *Satire şi epistole,* text latin, cu adnotaţii, Ed. Casa şcoalelor, 1923.
5. Cezar, *De bello gallico,* bucăţi alese, adnotate, ilustrate, Ed. Naţionala-Ciornei, numeroase ediţii.
6. Cicerone, *De amicitia,* ed. adnotată, ilustrată, Ed. Naţionala-Ciornei, numeroase ediţii.
7. Cicerone, *In Catilinam* (I—IV) *idem, ibidem.*
8. Cicerone, *Pro Milone, idem, ibidem.*
9. Cicerone, *Visul lui Scipio, idem, ibidem.*
10. Cicerone, *Pro Archia, idem, ibidem.*
11. Ovidiu, *Metamorfoze, Tristia şi Pontica, idem, ibidem.*
12. Titu Liviu, *Ab urbe condita,* bucăţi alese, adnotate ilustrate.

13. Titu Liviu, *Ab urbe condita* (I—X) ; *idem, ibidem.*
14. Titu Liviu, *Ab urbe condita* (XXI—XXII) ; *idem, ibidem.*
15. Tacit, *Anale,* bucăți alese, *idem, ibidem.*
16. Tacit, *Dialogus de oratoribus, idem, ibidem.*
17. Virgiliu, *Eneida* (I—VI), *idem, ibidem.*
18. Virgiliu, *Georgice,* fragmente alese.
19. Horațiu, *Ode și epode,* bucăți alese, *idem, ibidem.*
Horațiu, *Ode și epode,* ed. complectă, *idem, ibidem.*
20. Horațiu, *Satire și epistole,* ed. complectă, *idem, ibidem.*
21. *Schiță de istoria literaturii latine, idem, ibidem.*
22. *Carte de limba latină pentru cl. II,* Ed. Socec.
23. *Carte de limbă latină pentru clasa III,* Ed. Socec, Ancora, Națională-Ciornei.
24. *Carte de limba latină pentru clasa IU,* Ed. Socec, Ancora, Națională-Ciornei.
25. *Sintaxa limbii latine,* Ed. Ancora, Națională-Ciornei.
26. *Caiet de limba latină, cl. III,* Ed. Națională-Ciornei.
27. *Caiet de limba latină, cl. IU,* Ed. Națională-Ciornei.
28. *Caiet de limba latină, cl. U—UIII,* Ed. Națională-Ciornei.

4. *Alte manuale didactice*

29. *Carte de citire și de conversație de l. franceză,* clasa I.
30. *Carte de citire și de conversație de l. franceză,* clasa II.
31. *Carte de citire și de conversație de l. franceză,* clasa III.
Ediții numeroase, Socec, de la 1909 încoace.
32. *Carte de citire de l. română,* cl. I, ed. Socec.
33. *Carte de citire de l. română,* cl. II, ed. Socec, diferite ediții.

Diverse

34. Caterly James, *Românii* (traducere), Fălticeni, 1910.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ILUSTRAŢII

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

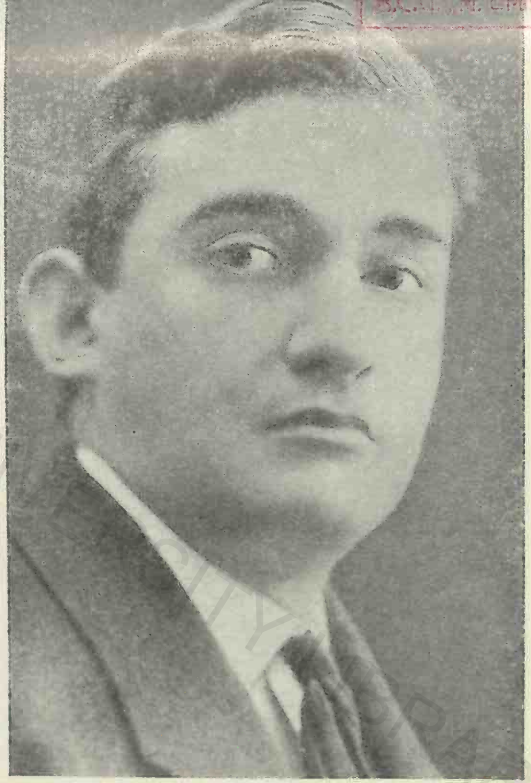
B.C.U. „M. EMINESCU

V. T. Lovinescu
9/5 1922

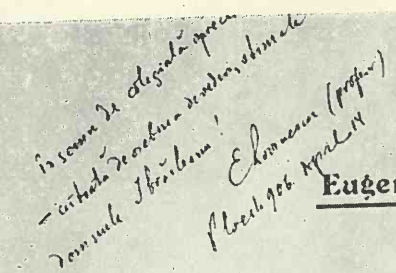
Vasile T. Lovinescu, tatăl criticului

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Vasile și Profira Lovinescu, în mijlocul celor șapte copii. De la stînga la dreapta : Antoaneta, Eugen, Corina, Virginia, Vasile, Octav și Constantin



E. Lovinescu în anii studenției



Eugen Lovinescu

PAȘI PE NISIP...

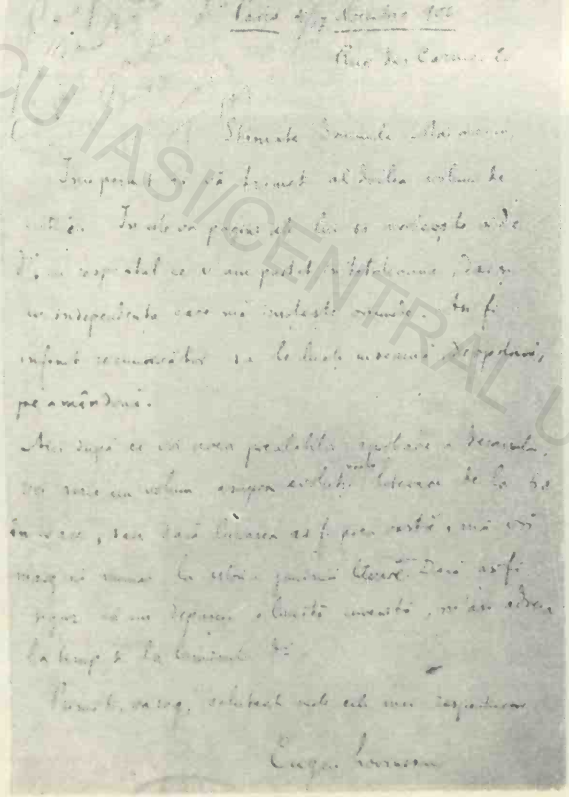
I

Mișcarea literară.
Teoria mediului și literatura noastră.
Literatura și critica noastră.
O. Goga, St. O. Iosif, M. Sadoveanu.

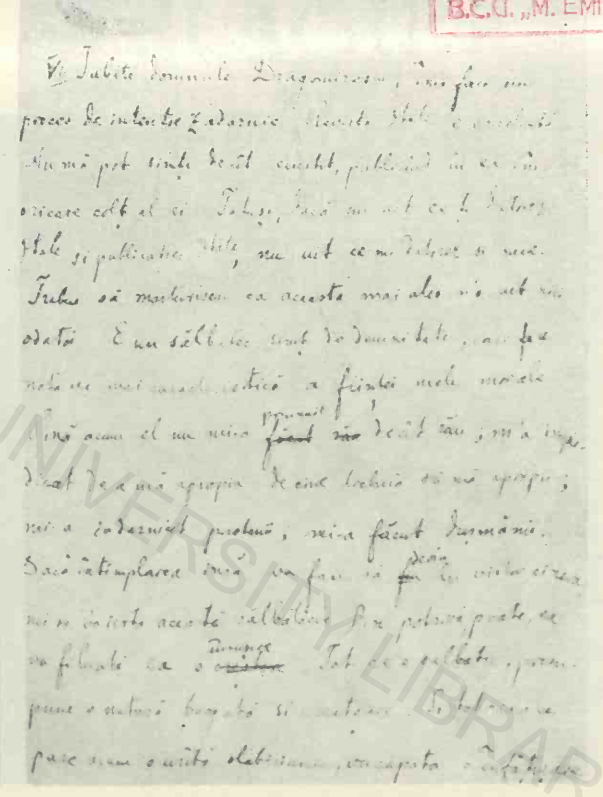
Coperta interioară a volumului de debut, cu o dedicație către G. Ibrăileanu

BCU IASI CENTRU UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU"



Scrisoare adresată în 1906 lui Titu Maiorescu

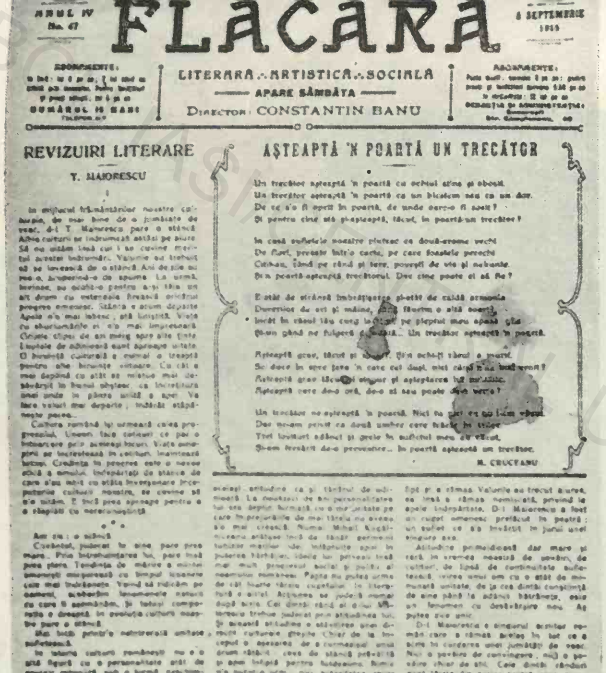


Scrisoare adresată în 1907 lui Mihail Dragomirescu

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cu Victor Eftimiu și Emil Gîrleanu

BCU IASI



ANUL IV
No. 47

FLACĂRA

6 SEPTEMBRIE
1915

ABONAMENTE:
un an: lei 6 pe an; 3 luni 1.50
Străinătate 12 lei pe an
Un număr 10 bani

LITERARĂ ⁂ ARTISTICĂ ⁂ SOCIALĂ
APARE SÂMBĂTA
DIRECTOR: CONSTANTIN BANU

ABONAMENTE:
Pentru țară: un an 6 lei pe an; pentru străinătate 12 lei pe an
Un număr 10 bani
ADMINISTRAȚIA și ADMINISTRAȚIUNEA

REVIZUIRI LITERARE

T. MAIORESCU

I

In orișicare împrejurări nouăle cărți, de mai bine de o jumătate de veac, de T. Maiorescu pare o stâncă. Altfel cărțuri se înfruntează astăzi pe piață! Nu au trăit ieri cu toții cu cuvinte mărite cei ce-au scris? Și ce cuvinte mărite! Valoarea ce trebuie să se înțeleagă de o clipită! Azi de ale cui pas o...ă-n de spumă. La urmă, bineînțeles, nu rămâne-n ele nimic un alt drum cu esteticele frenezii ordinul progresu-n mersuri. Istoria e acum dăpărte. Apoi ce-i mai istoric, pă lumină! Viața cu sburătăcirile ei e-n mai impresionată. Oricine cărpe de ea merg spre alte țărmuri. Lupte de adâncuri sunt aproape uitate. O bunătate culturală a cumul o trezește pentru alte bunătăți viitoare. Cu cât e mai depărtă cu atât se relativ mai desăvârșit în bunul obștesc. La istoriștura anei unde în pâcle unită e apoi. Ve fără voiuri mai departe, înălnită stăpânește mase...

Cultura română îșî urmează cursu progresului. Uneori însă curiozități ce par o întoarcere prin acumulațiuni. Viața omenească se întreteasă în curioși înaintează lentuș. Credința în preceve este o nevoe dintâi a omului. Înțelegerăți de științe de care abia acum ca-ntâia întreprindere încercările culturii noastre, se cuvine să ne întoarcem la ele? Și nu prea apropie pentru a o răspândi cu necesitățile?

* * *

Am cu...o mândră.

Cuvântul, judecat în sine, pare prea mare. Prea întrebuințăreau lui, pare prea puțin pierz. Tendința de mărire a multor amănunți exagerează cu limpul însemne care mai înțeleseaște. Vorind să rădicăm pe oameni, schimbăm însemnările naturii în care îi acomodăm, și totuși compromitem o dreptate în privința cărții noastre pe care o atingă.

Mai bine pentru autorească unitate, perfecțiune.

In adevăr, cărturi românești nu e o altă figură cu o personalitate atât de energie caracteră sub o formă neschimbată. Cine de pretutăi, greoiu. Cine-mi de ani se trecut,—ce și cum ai fi trecut oamenii o clipă. Deodată de acum are

M. CRUCEANU

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ "CAROL I"

...ecești orișicine ca și literatul de ulti-...mează. La cunoștință de-un personalitățe ...lui ce despre formează în o mare parte ...ce imprejurările de mai târziu nu aveau ...și mai crescută. Numai Mugur ...mirarea artiștei în tânăr germenul ...tuturor marilor ale înfloririle apoi în ...puterea bărbăției. Ideile lui primesc însă ...mai mult progresivă socială și politică al ...neamului românesc. Pagini nu puteți urma ...de cât foarte rărunt cugetărilor în literatură a altor. Acțiunea se judecă numai după acte. Cei dintâi rând ai d-lui Mihăescu trebuie judecați după literatură. În această atitudine a adevărului sine de-...rezită culturale ghiște. Chiar de la în-...cepul o acestora de o curmeșcuri unui drum rătăcit. Și cele de stânză pătrunjită și apoi înlățită pentru luminarea. Nimic nu putea o urmă mai caracteristică decât ...mânarea a înaintașilor, mai bună-oară lui Ioan Caragiale, nici neștearsa mulțumită față de dascălul învățător. Și în ...ființă pe o rămas. Valoarea ...ui trecut aiurea, ...ui însă a rămas nemuritoare, pentru ...apoi independența. D-l Maiorescu a fost ...un curent omenesc prețuit în pentru: ...ui nu-l va înțelege în jurul unei singure ere.

Atitudine permeabilă dar mare și rară în vremea noastră de uneltiri, de luptă de continuitate subterană, ivirea unui om cu o stăl de mișcări unitate, de la cea dintâi completă de ...ne până la adânci bătrâneți, este un fenomen cu deosebăire nou. Ar putea să-l ...ume.

Mai mărețe o singură ...ă ne-ar fi rămas ...ăteleș în loc ce o ...ne în cuvântul unei jumătăți de ...ură. Nici o pardon de cunoștință, nici o părere chiar de stil. Cine dintâi rândări sunt ...ăzăr din acestea pentru ...ă, și cu ...ăreș atașăre de ...ne. Lucru obișnuit ...ură, însă în ...ă în care ...ăntatea ...ui vieți nu e de...ă decât ...ăcinoșe ...ăcinoșe.

Eternă ...ăgelare de ...ne.

Critica ...ăturerii devenea, în ...ă...ă, de ...ă...ă, de ...ă...ă în care se ...ă...ă mai bine ...ă...ă ...ă...ă ...ă...ă ...ă...ă.

...ă...ă d. T. Maiorescu ...ă...ă d. C. Dobrogeanu-Gherea: ...ă...ă ...ă...ă ...ă...ă ...ă...ă

Profesorul E. Lovinescu în mijlocul elevilor

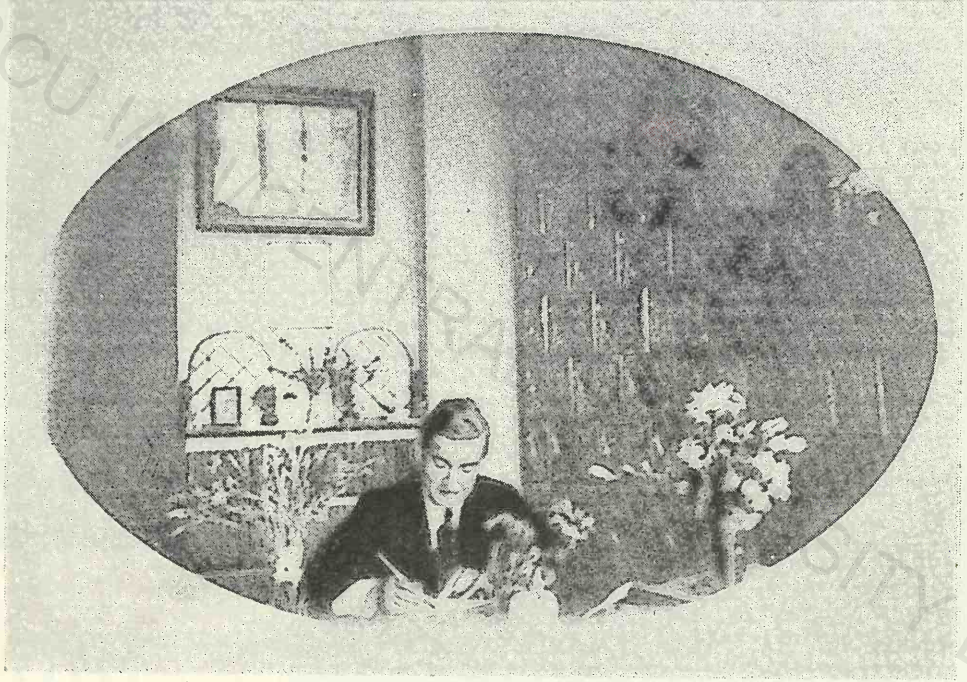
BCU IASI/C... LIBRARY

B.C.U. „I. ENESCU"

Frontispiciul unui număr din prima serie a *Sburătorului*

Locuinţa criticului din str. Cîmpineanu nr. 40, primul sediu al cenaclului „Sburătorul"

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



La masa de lucru

E. Lovinescu și cenaclul său, văzut de Jiquidi

E Lovinescu văzut de Iser

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

sămănătorist, ne-a dat, de pildă, *Ion* al lui Rebreanu, în care trăește obiectiv viața rurală ardeleană; între o evocare lirică și o creațiune epică, vastă și implacabilă, sunt numeroase trepte de evoluție estetică. Pentru a rămâne în formula vieții rurale și pentru a ne mărgini la problema creațiunii obiective care, în definitiv, domină întreaga epică, am dat ca exemplu pe *Ion*; sub alte raporturi s'ar mai putea da și altele. Dela această literatură lirică, romantică, sensațională, lipsită însă de creațiune obiectivă, de analiză psihologică și, mai ales, de cerebralitate, până la marea putere de observație și la obiectivitatea inciziva a literaturii lui Brăescu sau până la minunioasă putere de analiză, de calitate Proust-iană, împinsă până la infinetzimal în adâncul unor complicate probleme de conștiință, a literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu, sunt iarăși numeroase trepte de evoluție estetică. Și nici n'avea cum fi altfel: literatura română trebuia să-și descrie procesul firesc tuturor literaturilor de evoluție spre obiectivare și intelectualizare. În aceste condiții, nu putem privi „sămănătorismul" decât ca pe un moment istoric și pe Sadoveanu, talentul cel mai expresiv al acestei mișcări, ca pe un precursor romantic al unei literaturi ce l'a depășit cu mult.

1925

TABLA DE MATERIE

Pag.

V. N. Iorga, animatorul „Sămănătorului".

1. Romantic prin temperament, d. N. Iorga duce lupta împotriva romantismului ştiinţific al înaintaşilor. 2. Caracterizarea oratoriei sale universitare. 3. Impresionismul ştiinţific. 4. Pamfletul şi dogmatismul. 5. Spiritul antidemocratic. 6. Temperamentul autoritar şi intolerant. 7. De la conservatism la greva generală. 8. Ciocoismul. 9. Atmosfera universitară în care s'a desfăşurat acţiunea d-lui Iorga. 10. Concluzii 175

VI. Priviri finale asupra mişcării „Sămănătorului"

1. Locul *Sămănătorului* în seria mişcărilor noastre culturale. 2. Caracterul său cultural. 3. Insuficienţa criticei sale. 4. Caracterele esteticei sămănătoriste: ţărănism, paseism patriarhal, desrădăcinare şi inadaptare. 5. Discuţiune asupra ţărănismului literaturii lui Sadoveanu. 6. Lipsa de creaţiune obiectivă şi de analiză psihologică a acestei literaturi. 7. Superioritatea literaturii noi 201

BCU „M. Eminescu"

Adnotările lui G. Ibrăileanu pe ultima pagină a *Istoriei mişcării „Sămănătorului"*

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Sburătorul

ANUL IV, No. 7 Serie nouă
IANUARIE 1927

Director: E. LOVINESCU

NUMĂR DE 12 Pagini
10 LEI

Abonamentul pe un an . . . 100 Lei
Pentru autorități . . . 500 Lei

REDACȚIA: Str. Câmpineanu, 40
ADMINISTRAȚIA: Calea Victoriei, 169

ION BARBU[1]

Nelivrat încă, d. Ion Barbu mai reprezintă și acum o forță în căutarea unei formule, deși s'ar putea ca însăși ace stă căutare să fie formula personalității sale artistice... Prima față a activității acestui poet e reprezentată prin ciclul versurilor publicate în *Sburătorul*, versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu stivle ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou încă, cu ton grav de gong masiv, într'un cuvânt, o muzică împietrită, a cărei notă distinctă a fost lădata înregistrată. Materialul întrebuințat era mai mult comun: lună, munți, copaci, bănchiște, hoarfă, granit, sfeșnic; dar sub această campane de cristaluri se sfărâma, totuși, un suflet frenetic. Dacă în forma pornirilor a versului se resimțea influența lui Heredia și Leconte de Lisle cu un adaos de manieriste și, în cadrele literaturii române, de incontestabilă noutate verbală, — în compensație, diferențiere ei se arată totală; poezia d-lui I. Barbu ca ora aici pur formală ca cea a lui Heredia, nici înlăcuită de recele pesimism al poeziei lui Leconte de Lisle; sub forma ei grologică apoasă, se întâmpla un suflet înfrigurat, încă incandescență, care, din nostalgia unelor acțiuni, își aruncă prin antiții tentaculele febrile.

În creația acestei poezii dicotomice, din care *Pasărea-mi* era cea mai caracteristică:

Vom merge spre fierbinți, îndepărtate văi,
Unde să fie vinul și cântecul mai tari,
Unde să fie vinul și cântecul mai tari,
Unde să fie vinul și cântecul mai tari,
Unde să fie vinul și cântecul mai tari,
Unde să fie vinul și cântecul mai tari,
Unde să fie vinul și cântecul mai tari,
Unde să fie vinul și cântecul mai tari,
Unde să fie vinul și cântecul mai tari,
Unde să fie vinul și cântecul mai tari,

influența lui Nietzsche era neîndoioasă iar comparația cu Dehmel posibilă. Această însă a acțiunii d-lui Barbu se pierdea, așa dar, sub forma paradoxală a unui intense vieți accentul lui'un lucrului dur; iară, prin provenința ei mecerată și fel nouă și prin incandescență și neîmpăcata viață tumultoasă, turnare de elemente contrarii, a cărei originalitate era creșterea de originalitate vocabularului pietros, a unei armonie tăcută a versului, a unei respirații largi și vaste, umbrită doar prin corectare retorism.

Poezii ciclu *Sburătorul*, d. I. Barbu a evadat din secretă poezie cosmică, treptat-în, cu largi volute de poate aruncate peste ape spumegânde, saturată de reciocoșenie clasice; a judecat-o, probabil, retorică și factice. Pământ nouei sale inspirații n'a mai pornit nici din rock, nici din mitologia clasică (*Pentru mania Eleusiza, Icarie, Elanitarea, Pasagera* etc.), nici din Heredia, nici din Nietzsche, ci din uraiul bătrân al unei secrete, tăcitor, a cărei expresie caracteristică a fost Anton Pan. Acestei inspirații îi răspunde, desigur, o nouă lărgește și chiar atitudine; oriental lavage ochiului; inspirația trebue să izvorască din realități naționale și nu din influente ideologice îndepărtate, din fiction sau din legende mitologice, din elucubrări lui Nietzsche sau din parnasianismul francez. Poetul nu se întoarce în poezia populară (sau într'o altă), măcar că în uraiul bătrânic al cântecii duratoare, îi mai e de mehale bucureșteană și de folklor urban a lui Anton Pan. De aici, acea curiosă serie inițiată *Isarlâk — Ghetei lui Anton Pan* — cu *Isarlâk*, *Nastratin Hogea* sa *Istanbul*. Sellin, în care mașteria cu totul schimbată, deși vocabularul rămâne acela. Materialul verbal cosmic și bizarie este înlocuit prin material pitoresc; culoarea locală e obținută prin turcisme, ca pomelnic, dervișă, baișaun, nădrăgi, ceșlime, cahe, eder, tremenele, salvaria, „hai bregă ban", alaj vello, aferim, halvale, Bolșun, Tarbunc, radhaz, Bagealâc, etc., încrustate și armonizate în descripții și noiași de o rară originalitate:

Turc cu ochi migdalați în deșertul sterp,
Cu ochi migdalați în deșertul sterp,
Cu ochi migdalați în deșertul sterp,
Cu ochi migdalați în deșertul sterp,
Cu ochi migdalați în deșertul sterp,
Cu ochi migdalați în deșertul sterp,
Cu ochi migdalați în deșertul sterp,
Cu ochi migdalați în deșertul sterp,
Cu ochi migdalați în deșertul sterp,
Cu ochi migdalați în deșertul sterp,

Iată acum pământeasca nostre a cucuvii-lantomă, în care Scheraz Iregea, eroul legendelor islamice, apare în ochi nostalgic și după cărări ai portului:

Fost bun mai ale gură și vreodă din fund
La dragă ardă mână cu ochi și agnes
Ași ședea de e cerul, ar curge și ploi
S-ar ploi și ce vedă nu pot ședea mai
Nu vedă și tot ploi și cu ochi și nu
Nu pot ședea de dragă, cu ochi și nu
Cu ochi și nu ochi și nu pot ședea de
Și pot ședea de dragă, cu ochi și nu
Și pot ședea de dragă, cu ochi și nu
Și pot ședea de dragă, cu ochi și nu
Și pot ședea de dragă, cu ochi și nu

LEMN SFÂNT

În vale Ierusalimului, în sat
Plâng de rază, pământu în piele
Un copt de argint în sânge lui Crăciunul,
Și-ați ca o descriere în cer.

Pe arcul lumi cum vin și se duc,
Și legii: cade cu pod, și-mpuț cade!
Vâd podul, vând, roate, stanuri
— Sfânt sfârșit, veșnic, neperechie.

În care icoana sfântului „pâine de rază, pământu în piele", e gravată în puternica expresie, dar, pe departe, asociația „sfeșnic de argint" din sânge, prin frăsuirea culoarei alb, ca sărbătoarea de iarnă a Crăciunului, și a locurilor lucrări din drumeția cu sărbătoare de primăvară a Rusaliilor este strict personală iar, pe alta, dorința poetului dela început de a se regăsi în „valle Ierusalimului", îndoiala asupra ilusiei sale exprimate prin versul „*cade podul, roată rândia, lumâie!*" și resplegerea dela urmă lapidar a rămânea: „*Sfânt sfârșit, veșnic, neperechie.*" constituesc un flon liric aiât de latent încât chiar și realizarea lui se pare îi discutabilă. În același tradiție de relatare a liniștului în evocații de visuri valoroase, prin capricul asociației și al interpretării, numai pentru un om și chiar numai pentru un moment, enigmatice deci, sunt scrise și *Troime*, *Fiind tâbiă*, *Epitalam* și alte câteva, din care citim ca ultim exemplu:

IN PLAN

Pe cumpăt cu o grămadă, cele în sid,
La gama culorilor acelor locuri,
Intrați ornați pentru, împreună
Și-ați ca o descriere în cer.

O crucă verticală, pentru târaiți
— Cu ce-ați, Doamne, Împreună dulce
Cu sufletul lumpr, de culoare
În ochiul, ceașă și lumină acestui — mare.

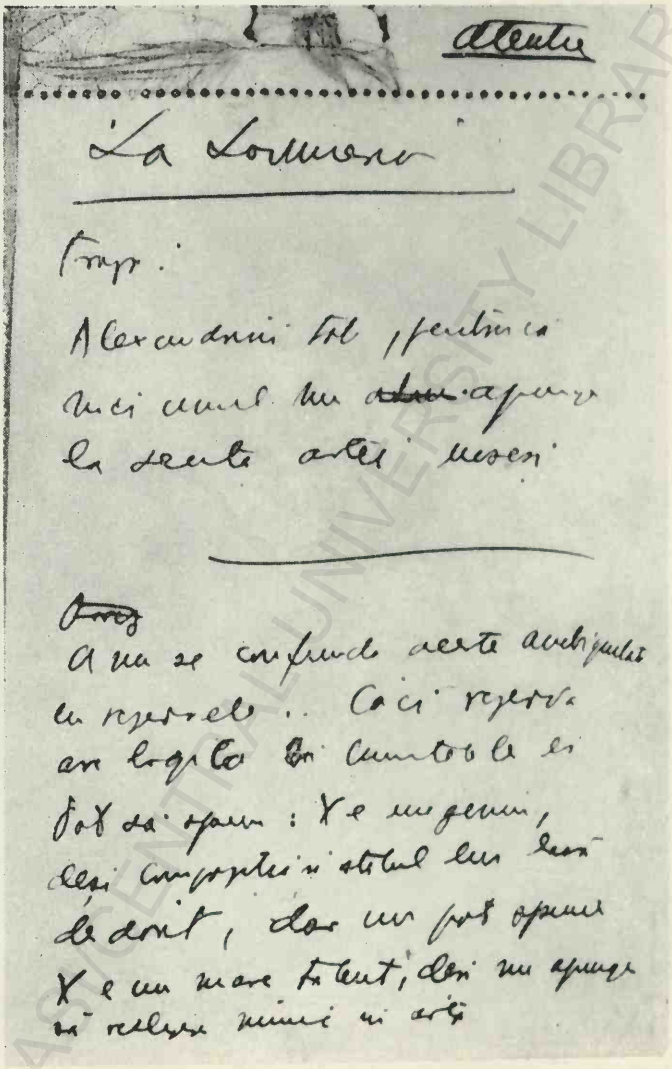
Inclină vent te frângă și mă aștept,
O, Lună mea din veste mai fermecată
Nu-ați poți aceste în cer în
Și-ați ca o descriere în cer.

unde viziunea unei lumi plope cu două dimensiuni, față de care timpul devine o „rază", e redată prin asociațiuni de imagini atât de arbitrare și atât de invizibil legate prin fire subțiri, pe care cititorul nu le poate străbate, încât întreaga poezie prezintă un aspect de discontinuitate greu de legat într'o construcție logică.

Poezi personal în tot ce a făcut până acum. Lapidar deci frenetic și rezumă în timpul, păunesc și evocativ azi, și, bastard, concentrat, ermetic, abstract, „antrat", — formă, speram, tranzitorie — dăruește, creatorului de lorand. d. Ion Barbu păreau în trunea generației tinere ca unul dintre deschizătorii de drumuri. — De aici și locul ce i-am acordat în agresată *Istoria a literaturii române contemporane*, în care alți poeți, având de mult în cărți de lectură, a'au obținut decât doar câteva rânduri.

E. LOVINESCU

Un număr din seria a II-a a *Sburătorului*



Filă din însemnările lui Camil Petrescu în timpul şedinţelor sburătoriste

BCU IAŞI CENTRALA UNIVERSITARĂ LIBRARY

E. Lovinescu la 50 de ani

BCU IASI CENTRAL LIBRARY

La masa de lucru

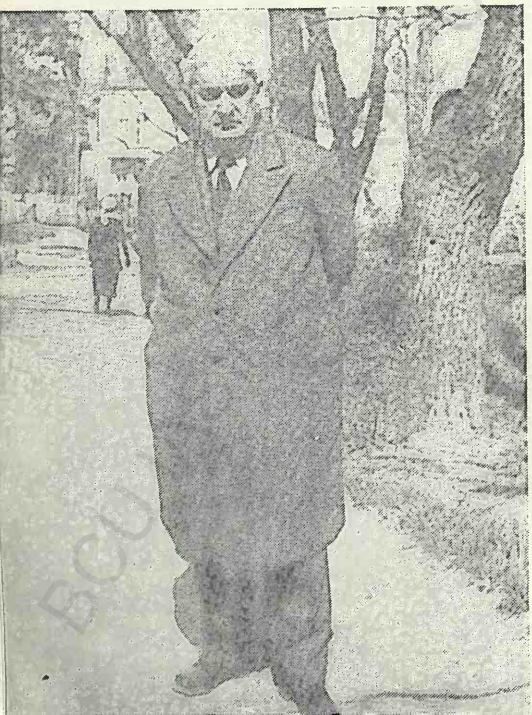
BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Fragment dintr-o scrisoare către Hortensia Papadat-Bengescu, despre manuscrisul romanului *Drum ascuns*

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În timpul discuțiilor la „Sburătorul", în 1935

La plimbarea de amiază
— Cu Ioana Postelnicu



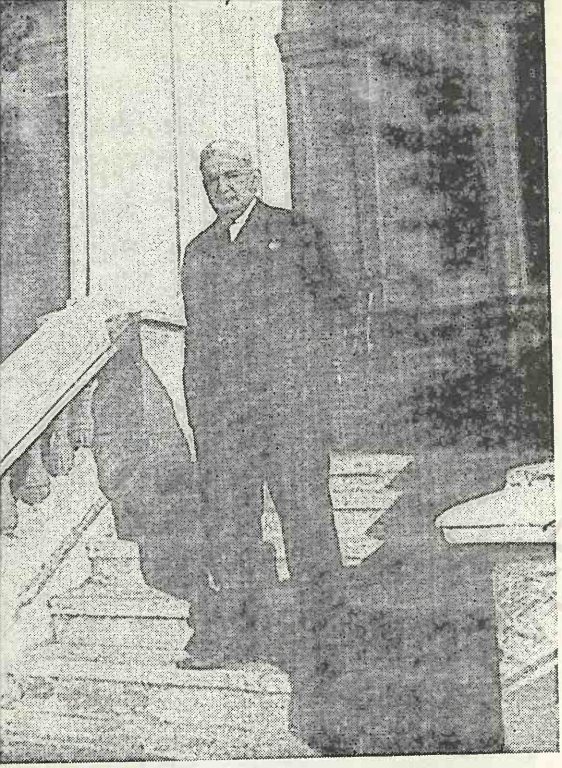
— Pe aleile Cişmigiului

BCU UNIVERSITY LIBRARY

La plimbarea de amiază
— Cu Dida Calimachi

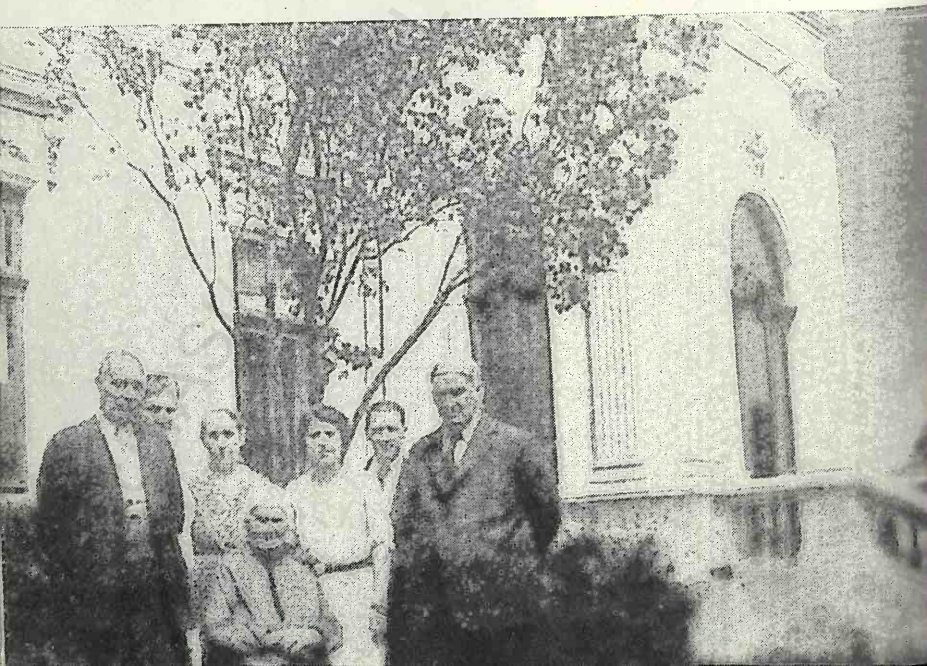
— Cu E. Jebeleanu

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITARA



Pe treptele casei părinteşti din Fălticeni

— La Fălticeni cu familia, în jurul mamei. De la stînga la dreapta: Octav, Virginia, Antoaneta, Corina (nepoată) cu soţul ei, George Gheorghiu şi Eugen Lovinescu



UNIVERSITY LIBRARY

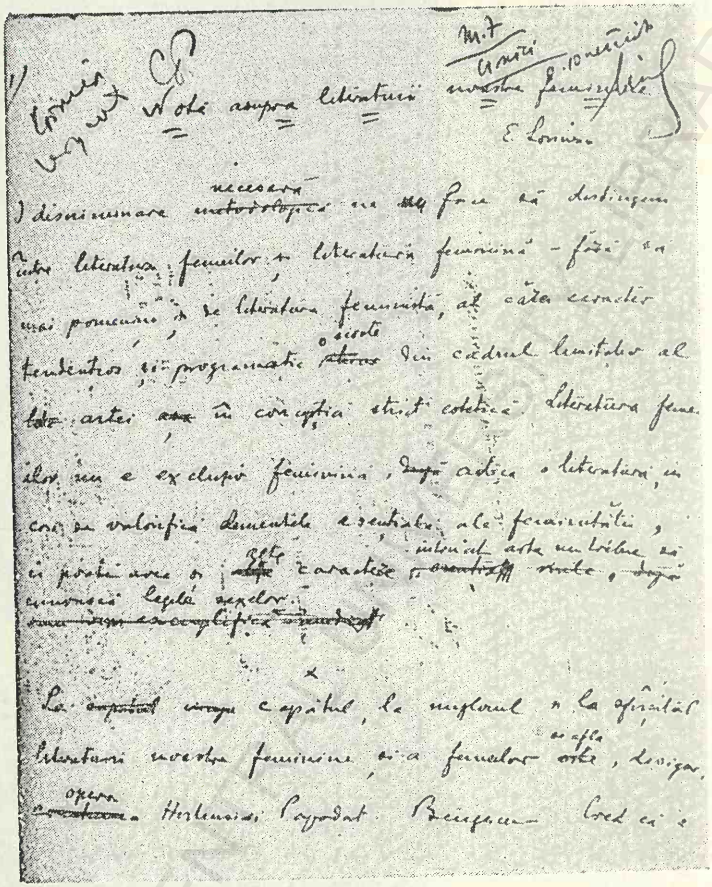
Profira Lovinescu la 85 de ani, cu Anton Holban.
„În cadrul familial al casei părăsite brusc și de «bunică» și de «nepot», pe balconul de pe care stăteau zilnic de vorbă, ea «pregătindu-se să moară», iar el cu presentimentul destinului apropiat..." (*Aquaforte*, p. 12)

„Octogenara mea mamă, în ultimii ani ai vieții, tăia brazi, voind mai multă lumină..."
(Dintr-o scrisoare din 1941)

UNIVERSITY LIBRARY

Nepoții în grădina casei din Fălticeni: — Corina Vartan și Anton Holban

— Adina Vartan alături de *„impunătoarea siluetă a lui Ursu, decanul de vîrstă al întregii curți"* (*Aquaforte*, p. 37)



Manuscrisul articolului *Notă asupra literaturii noastre feminine* (apărut în 1939 în *Revista Fundațiilor*) cu viza lui Camil Petrescu și Mihail Sebastian

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Portret în ulei al criticului, lucrat de N. Papadat, fiul Hortensiei Papadat-Bengescu

B.C.U. „M. EMINESCU"
BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

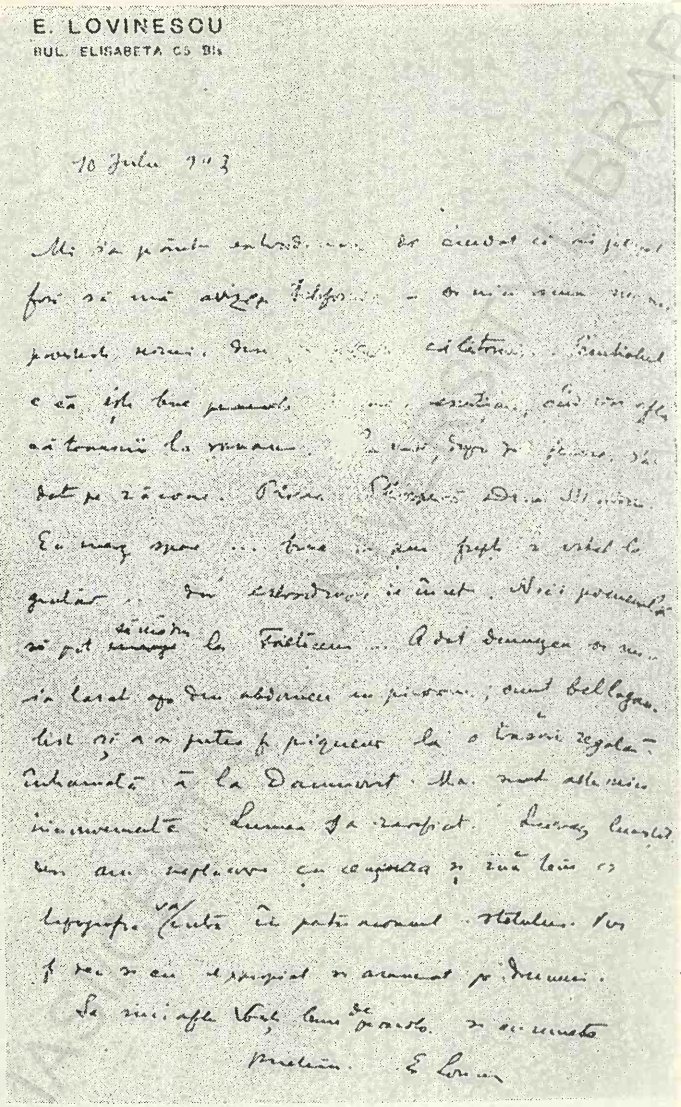
Casa părintească din Fălticeni, de pe strada Sucevei: *„Am anume impresia, angoisa, că e ultima dată cînd îmi mai petrec o vară aici...“* (Dintr-o scrisoare către Hortensia Papadat-Bengescu)

Grup de sburătoriști, în jurul criticului, în anul 1943

BCU IASI/CENTRU

E. LOVINESCU
BUL. ELISABETA 65 Bis

10 Iulie 943



Una dintre ultimele scrisori trimise cu șase zile înainte de a muri

În odaia tapisată cu cărți a ultimei locuințe a criticului ; prin ușa deschisă a balconului se zăresc copacii de pe Splaiul Independenței

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

Capitolul I 5
Capitolul II 37
Capitolul III 99
Capitolul IV 199
Capitolul V 277
Note 319
Addenda 337
Bibliografie 383
Ilustrații 393

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Redactor responsabil : ELENA BERAM
Tehnoredactor : ION TUDOR

Dat la cules 08.11.1965. Bun de tipar 24.12.1965. Apărut 1965. Tiraj 12.160 ex. Broşate 11.080 ex. Cartonate 1.080 ex. Hîrtie tipar înalt tip B. de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 23,21. Coli tipar 24,75. Planşe tipo 16. A. nr. 15.667/1965. C. Z. pentru bibliotecile mari 8R. C. Z. pentru bibliotecile mici 8R—95.

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, Bucureşti, Republica Socialistă România
Comanda nr. 2074.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 11,50